



# الفقد الإسلامي المعاصر

## بين النظرية والتطبيق

الدكتور أحمد عسافي

المجلد الأول



# الفكر الإسلامي المعاصر

بين النظرية والتطبيق

الدكتور أحمد محمد عساف

المجلد الأول

③ مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، ١٤٢٥هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية

رحماني، أحمد

النقد الإسلامي المعاصر بين النظرية والتطبيق. / أحمد رحماني  
- الرياض.

٥٨٨ ص؛ ٢٤×١٧ سم

ردمك: ٨-٢٢-٨٩٠-٩٩٦٠ (مجموعة)

٦-٢٣-٨٩٠-٩٩٦٠ (ج ١)

١- الأدب العربي - نقد ٢- الأدب الإسلامي ١- العنوان

١٤٢٤/٦٤٨٩

ديوي ٩، ٨١٠

رقم الإيداع: ١٤٢٤/٦٤٨٩

ردمك: ٨-٢٢-٨٩٠-٩٩٦٠ (مجموعة)

٦-٢٣-٨٩٠-٩٩٦٠ (ج ١)

أصل هذا الكتاب رسالة لنيل درجة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر

من معهد الآداب واللغة العربية في جامعة قسنطينة بالجزائر

سنة ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م

مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية

ص . ب ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣

الطبعة الأولى ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م





## المحتويات

٧	المقدمة .....
٢١	تمهيد: تكون موضوع النقد الإسلامي المعاصر .....
٦١	الباب الأول: التأصيل والتأسيس .....
٦٣	الفصل الأول: مفهوم الأدب الإسلامي في التراث .....
٨٩	الفصل الثاني: مصطلح الأدب الإسلامي في النقد الحديث .....
١٣١	الباب الثاني: مفاهيم في نظرية النقد الإسلامي المعاصر .....
١٣٣	الفصل الأول: مفهوم الأدب الإسلامي وسماته .....
١٩٩	الفصل الثاني: التصور الإسلامي .....
٢٥٣	الفصل الثالث: مفهوم الجمال من وجهة نظر النقد الإسلامي .....
٣٠٣	الفصل الرابع: نظرية التصوير الفني .....
٣٨٧	الباب الثالث: قضايا النقد الإسلامي المعاصر .....
٣٨٩	الفصل الأول: الواقعية الإسلامية والالتزام .....
٤٣٣	الفصل الثاني: الوظيفة الأدبية .....
٤٨٧	الفصل الثالث: الأصالة والحداثة .....
٥٥٣	الفصل الرابع: التجربة الشعرية ومسألة التوتر .....
٥٨٩	الباب الرابع: المنهج النقدي .....
٥٩١	توطئة .....
٥٩٣	الفصل الأول: نقد النقد الغربي .....
٦١٥	الفصل الثاني: منهج النقد الإسلامي .....

٦٤٩	..... الفصل الثالث: المنهج النقدي في ظل العلوم الإنسانية
٧٠٥	..... الفصل الرابع: المصطلح ومشكلاته
٧٣٧	..... الباب الخامس: النقد التطبيقي الإسلامي المعاصر
٧٣٩	..... توطئة
٧٤٧	..... الفصل الأول: نقد الشعر
٧٩٧	..... الفصل الثاني: نقد القصة
٨٨٧	..... الفصل الثالث: نقد المسرح
٩٦١	..... الخاتمة: تقويم ونتائج
٩٧٧	..... قائمة المصادر والمراجع
١٠٠٩	..... الكشافات العامة

## المقدمة

الحضارة الإسلامية حضارة أصيلة، تستمد جذورها من الوحي، وترتبط في فكرها بالسماء، وتعالج مشكلات الحياة الدنيا، في إطار يتفاعل فيه السماوي والأرضي، والحسي والغبيي.

وقد عاش الإنسان - منذ أن تعرف إلى الإسلام في الجزيرة العربية في القرن السابع الميلادي - الحياة في ضوء ذلك التفاعل، وعبر عن فكره وخواجه النفسية وعواطفه وتصوراته للكون والحياة دائماً على ذلك الأساس. ومن ثم كان العطاء الأدبي لهذه الحضارة منسجماً مع التصور الإسلامي وبعض الموروث الثقافي، الذي لم يكن يتعارض في جوهره مع ذلك التصور الجديد الذي صنع الحضارة السامقة، شعراً ونثراً.

وقد كان من الطبيعي أن ينطلق النقد الأدبي الذي نشأ في ذلك الفضاء الثقافي المتميز الذي أخذ يتطور شيئاً فشيئاً تبعاً لسنة التطور، وما تقتضيه من معطيات تؤدي دائماً إلى التغير والتحديث، فظهرت مؤلفات في النقد بدءاً من ابن سلام الجعفي في القرن الثاني، متأثراً بملاحظات كانت قد سبقت مرحلة التأليف، إلى عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) وحازم القرطاجني (٦٠٨-٦٨٤هـ) اللذين نضج النقد على يديهما نضجاً عظيماً، يتناسب مع حجم الموروث النقدي، والنص القرآني، الذي كان نموذج النقاد جميعاً.

ولعل من نافلة القول أن نشير إلى أن المؤلفات النقدية التي طرحت فيما بين

القرن الثاني والقرن السابع ذات روح إسلامية، ترى الإيمان ينساب فيها انسياباً، ولذلك امتنع القلم يومئذ عن أن يسطر اتجاهها فيه الإلحاد والكفر امتناعاً، وإن لوحظت بعض الهنات التي تشير إلى وجود بعض العصاة من الأدباء، الذين كانت لهم آثارهم السيئة في الجانب الأخلاقي للفن.

ولكن حدث بعد ذلك النشاط الفكري والنقدي والأدبي شيء من الجمود لأسباب مختلفة، عمت العالم الإسلامي وشملت المشرق والمغرب بما في ذلك الأندلس، أهمها الانحلال الخلقي.

وعندما ظهرت الحركة الفكرية الإصلاحية الحديثة إلى الوجود، على يدي المودودي وإقبال في الشرق الأقصى، وعلى يدي جمال الدين الأفغاني ومحمد ع. مه في الشرق الأوسط، وعلى يدي عبد الحميد بن باديس والإبراهيمي وارشيب بيوض في المغرب العربي، عاد النشاط الأدبي والنقدي إلى الظهور.

إذاً فقد بدأت حركة الأدب الإسلامي ونقده مع بداية حركة النهضة الفكرية الإسلامية الجديدة، لذلك ألفينا ملاحظات نقدية مبكرة، تتجه وجهة جديدة، ظهرت على ألسنة المصلحين وأقلامهم؛ مثل محمد عبده، وعبد الحميد ابن باديس وأبي اليقظان.

فلقد كان عبد الحميد بن باديس من مؤسسي حركة الإصلاح في الجزائر، وكان أديباً شاعراً كما كان ناقدًا. ولعل هذا التقديم الذي يقدم به ديوان الشاعر أبي اليقظان دليل على ذلك؛ إذ قال: «عربي يجاهد ويجالد في سبيل العروة، ووطني يناضل ويقارع في سبيل الوطنية، ومسلم أخلص لله دينه، يجعل الإسلام في الصف الأول في كل أعماله... هو الرجل الذي يجعل قلبه ولسانه في صف واحد فلا ينطق هذا إلا بوحى ذاك ولا يشعر ذلك إلا وترجم

عليه هذا<sup>(١)</sup>.

ولقد كان إبراهيم أبو اليقظان شاعراً وناقداً؛ يقول: «الشعر في نفس الشاعر نور، مثل نوره كمشكاة... يرسل أشعته من نافذتها، فيضيء بها بطون الليالي المقبلة مدى العصور. الشعر قالب عليه تسبك أغراض الإنسان وتصاغ غاياته وتفرغ مراميه»<sup>(٢)</sup>، بل وكان يرجع ما ينجم من فساد في الفن، إلى فساد المنبع النفسي الذي يصدر عنه. يتجلى ذلك من قوله: «إن ما ينشأ عن ذلك ليس ناشئاً عن الشعر نفسه، وإنما ينشأ عن ضعف الإيمان وقلة اليقين والزهو والطيش»<sup>(٣)</sup>.

فالنقد الإسلامي بهذه الصورة التي تنطلق من الإيمان الذي يضيء، والنقد الإسلامي الذي ينبثق عن التصور الإسلامي للكون والحياة، كان وليد الحركة الإسلامية الحديثة، سييذاً معها وستبقى هي التي تحتضنه.

ولكن حدث ما لم يكن في الحسبان، إذ ظهرت في العالم موجة من العنف السياسي والفكري والتكنولوجي، يتزعمها الاتحاد السوفياتي فرضت نفسها بقوة على العالم الإسلامي، فحدث نوع من الانفصال بين السلطة السياسية والسلطة الروحية. وكان ما كان من تأثير عميق بالفكر الإلحادي الجاهلي الجديد، ذلك الذي تشبعت به السلطة السياسية، التي قمعت السلطة الروحية بطرق مختلفة يأتي على رأسها إعدام الشهيد الأديب المفكر الناقد سيد قطب.

ونتيجة لكل ذلك ظهر الأدب الماخن، والفكر النقدي الإلحادي، إلى جانب

---

(١) عبد الحميد بن باديس للشهاب ج ١- ٧م جمادى الثانية ١٩٣١. وانظر كذلك مقدمة ديوان أبي اليقظان ١٠- ص ٤٩- ٥٠.

(٢) أبو اليقظان إبراهيم: ديوان أبي اليقظان ٥٣- ٥٤.

(٣) نفسه ص ٥٥.

الأدب المتأدب والفكر النقدي المترن. فاقترضى الأمر أن يتميز الإنتاج الأدبي والنقدي الذي ثبت أمام رياح التغريب الهوجاء، من الإنتاج الذي باع قيم الحضارة الإسلامية بسبب انبهاره ببريق الحضارة الغربية بصفة عامة.

وهكذا أخذت الفكرة النقدية الإسلامية تتبلور شيئاً فشيئاً، وهي تقاوم تيارات فكرية تحاصرهما من كل جهة، إلى أن انتصرت أخيراً فبرزت إلى الوجود لتحمل عناوين واضحة المعالم مثل: «الأدب الإسلامي» و«النقد الإسلامي»، وقد كثرت هذه الدراسات مما استدعى الانتباه إلى هذا النشاط الأصلي المتجدد الذي جاء ليرد إلى الحضارة الإسلامية رونقها وروحها وجمالها وقوتها وأصالتها.

وعندئذ ألفينا إبداعات جمة ودراسات جادة عن الأدب الإسلامي الذي ينضج بالقيم الإيمانية الواجبة فوجدنا على المستوى الشعري، روائع عند محمد إقبال صاحب ديواني: الأسرار والرموز ورسالة المشرق، وأخرى عند محمود حسن إسماعيل صاحب ديواني: نهر الحقيقة وموسيقى من السر، ومصطفى الغماري صاحب ديواني: أسرار الغربة وقراءة في زمن الجهاد، وعدنان النحوي صاحب ديواني: موكب النور، والأرض المباركة.

ووجدنا من الروايات الإسلامية والمسرحيات والقصص التي تسري فيها روح الإسلام كثيراً من الإبداعات الرائعة مثل مسرحية: المأسورون، ورواية: الإحصار والمثمنة لعماد الدين خليل، ومثل رواية: عذراء جاكركا وقاتل حمزة لنجيب الكيلاني، ومثل: همزات الشياطين والشارع الجديد لعبد الحميد جودة السحار إلخ....

ووجدنا كذلك من الأعمال النقدية مؤلفات كثيرة في النقد الإسلامي ونظرية الأدب الإسلامي؛ مثل: منهج الفن الإسلامي لمحمد قطب، ومقدمة لنظرية

الأدب الإسلامي لعبد الباسط بدر، ومدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي لعماد الدين خليل، ونحو نظرية للأدب الإسلامي لمحمد أحمد حمدون، ومثل: سيد قطب حياته وأدبه لعبد الباقي محمد حسين، ونظرية التصوير الفني عند سيد قطب لصالح عبد الفتاح الخالدي، والأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته لعبدان النحوي، والإنسان في الأدب الإسلامي لمحمد عادل الهاشمي، والظاهرة الجمالية في الإسلام لصالح أحمد الشامي، والمسرح الإسلامي روافده ومناهجه لأحمد شوقي قاسم، وخصائص القصة الإسلامية لأمون فريز جزار، وجمالية الأدب الإسلامي لمحمد إقبال عروي. إلخ...

وقد اقتضى كل ذلك، أن يُعمل المسلم المعاصر فكره النقدي في ذلك النتاج النقدي؛ ليتبينه عن كتب، فيعرف حقيقة ما يكتب تحت هذه العناوين الكثيرة، سواء على مستوى التنظير أو التطبيق.

ولذلك وقع اختياري على هذا الموضوع؛ أعني: «النقد الإسلامي المعاصر بين النظرية والتطبيق»، فكان ذلك هو عنوان هذا البحث الذي يحاول أن يقرأ النقد الإسلامي المعاصر في ضوء الفكر الإسلامي المعاصر بما يحتويان عليه من فهم لمشكلة «الثابت والمتغير»، وإدراك لعمق الجمال الظاهر والجمال الباطن، بعيداً عن تأثير النقد الغربي المعاصر ومناهجه خوفاً من أن تهيمن من جديد على عقولنا كما هيمنت على عقول التفريريين؛ مثل سلامة موسى وأدونيس، فنشل عقولنا عن التفكير والإبداع، وتفرض علينا التبعية، التي لا تؤدي إلا إلى التقليد والجمود.

فالهدف من البحث إذاً هو تجلية الصورة الحقيقية لهذا الاتجاه النقدي الأصيل الذي ظل مجهولاً بين أهله لأسباب مختلفة أهمها تنكّر المثقف العربي

لحضارته، وتجاهل التغريبيين لقيمة هذه الحضارة، فالبحت يرمي إلى اكتشاف طبيعة هذا النقد وبيان خصائصه ومميزاته الفكرية والمنهجية على مستوى التنظير والتطبيق.

وعليه فليس الهدف الأساس من البحث هو بيان منحى التطور التاريخي لهذا الأدب أو نقده، وليس الهدف كذلك هو حصر كم إنتاجه، أو مواطن كثرته أو قلته بحسب توزع الدول الإسلامية على مستوى محور (طائفا - جاكارتا) كما يقول مالك بن نبي. ولو أن ذلك لا يمنع من أن نشير أحياناً وربما من طرف خفي إلى هذين الجانبين؛ كان نلم بعض الشيء بتاريخ تطور مصطلح الأدب الإسلامي ونقده، أو نلمس بعض اللمس النشاط النقدي أو الأدبي في الهند أو الترك كقراءتنا لمقال: «لمحة عن المدرسة الإسلامية في الهند» للندوي، أو مقال: «ملاحع الأدب الإسلامي التركي» ليويسف خلف. فليس كل ذلك من الأهداف الأساسية في البحث، وإنما هو مما يأتي عرضاً لتقاطعه مع الهدف الأساس الذي هو تجلية الصورة الحقيقية لهذا الاتجاه النقدي الأصيل.

ولهذا كان المنهج المتبع في ذلك هو إخضاع جميع الدراسات النقدية الإسلامية التي وقعت عليها يدي للتحليل الموضوعي والوصف، الذي يعين على تقديم البحث في صورة علمية، بعيداً عن التأثيرية المفرطة والانطباعية التي قد لا تمجدي نفعاً في مثل هذه المواقف.

وعلى هذا الأساس، فقد كان البحث يحاول الإجابة عن الأسئلة المحورية التالية:

- ١- ما مفهوم الأدب الإسلامي المعاصر؟
- ٢- ما التصور الذي ينبثق عنه هذا الأدب ونقده؟
- ٣- ما القضايا الأساسية التي يطرحها هذا النقد؟ وما علاقتها بقضايا النقد

الغربي؟

٤- ما منهجه؟ وهل يقوم هذا المنهج على ركائز فكرية وعلمية محددة؟

٥- هل وفق على المستوى التطبيقي؟

٦- ما الألوان الأدبية التي تعامل معها؟ وكيف كان ذلك؟

ونتيجة لكل ذلك قُسم البحث قسمين رئيسين ومدخلًا، ليعالج من خلال ذلك مسائل عدة تمحورت حول كيفية تكون هذا الموضوع المعرفي المعاصر، وقضاياها النظرية وكيفيات التطبيق، فالبحث يكشف عن النظرة التي فهم من خلالها العمل الأدبي في ضوء التصور الإسلامي الجديد، كما يبحث مسألة التأصيل والتأسيس، ومفهوم الجمال الإسلامي ووظيفة هذا الأدب وقضية التحديث والأصالة. كما يبحث كذلك في طبيعة هذا المنهج النقدي وفي الألوان الأدبية التي عالجها جميعاً باستثناء "نقد النقد"، و"نقد أدب الأطفال" الذي أجلنا معالجته للدراسة أخرى - إن شاء الله - تجنباً للتكرار من جهة، وحفاظاً على قيمة هذا الأدب اليوم في الآداب العالمية، ولعل كتاب: «أدب الأطفال في ضوء الإسلام»<sup>(١)</sup> للدكتور نجيب الكيلاني يغنينا - حالياً على الأقل - عن البحث في هذا الجانب؛ لأنه يجمع بين النظرية والتطبيق.

ونظراً لتشعب مادة البحث وتداخلها، فقد احتاج الكشف عن كل تلك العناصر إلى مدخل وخمسة أبواب وخاتمة، هي التي شكلت هيكل البحث.

أما التمهيد، فيتساءل عن أسباب تكون هذا الموضوع المعرفي القديم المتجدد وظروفه، ويكشف عن طبيعة التحديات التي أدت إلى ذلك؟

وأما الباب الأول الذي عنوانه «التأصيل والتأسيس» فيحتوي على فصلين:

---

(١) نجيب الكيلاني: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، مؤسسة الإسراء للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر.

تناول الفصل الأول مفهوم الأدب الإسلامي والجاهلي في التراث.  
وتناول الفصل الثاني مصطلح الأدب الإسلامي في النقد الحديث عند  
الرافعي وأحمد أمين وأحمد حسن الزيات مع إشارات موجزة إلى غيرهم ممن  
شارك في التأسيس لهذا الأدب ونقده في فترة الحداثة.

وأما الباب الثاني وعنوانه: «مفاهيم في نظرية النقد الإسلامي المعاصر»  
فيعالج مفاهيم في النقد الإسلامي المعاصر بعد أن برزت معالم وجوده، من  
خلال أربعة فصول:

الفصل الأول: يتحدث عن مفهوم الأدب الإسلامي وسماته كما يحددها  
النقاد المعاصرون، مثل سيد قطب، ومحمد قطب، وعماد الدين خليل،  
ونجيب الكيلاني، وعدنان النحوي وغيرهم.

الفصل الثاني: يحدد معالم التصور الإسلامي، بعدهً عنصرياً فعالاً في  
تعريف الأدب الإسلامي.

الفصل الثالث: يعالج مفهوم الجمال من وجهة نظر النقد الإسلامي ونظرية  
الأدب الإسلامي.

الفصل الرابع: يكشف عن حقيقة ما أسماه بعض النقاد بـ«نظرية التصوير  
الفني».

وأما الباب الثالث وعنوانه: «قضايا النقد الإسلامي المعاصر» فقد وزعت  
قضاياها على أربعة فصول:

الفصل الأول: يتحدث في قضية الواقعية الإسلامية، وما تستتبعه من  
مشكلات، كالالتزام، والثورية، والمثل الأعلى إلخ ...

الفصل الثاني: يُعنى بالوظيفة الأدبية كما يحددها منظرو هذا النقد.

الفصل الثالث: يعالج قضيتي الأصالة والتحديث، مبيّناً مختلف الرؤى النقدية بخصوص هذه المسألة، التي يتوقف عليها الصراع الفكري المعاصر.

الفصل الرابع: يدرس قضية التجربة الشعورية وعلاقتها بمسألة التوتر، الذي يسيطر على المبدع ويساهم في تكثيف العملية الإبداعية وتوجيهها.

وأما الباب الرابع الذي عنوانه: «المنهج النقدي» فيشمل أربعة فصول:

الفصل الأول: يتناول نقد النقد الغربي، ومن ثم يعرض للمناهج التغريبية لبيان ضررها.

الفصل الثاني: يعرض منهج النقد الإسلامي كما وسمت معالمة على يد النقاد الإسلاميين.

الفصل الثالث: يكشف عن علاقة هذا المنهج بالعلوم الإنسانية، ولذلك يعرض لمسألة إسلامية المعرفة.

الفصل الرابع: يستهدف إيضاح مسائل تتعلق بالمصطلح النقدي الإسلامي، وما يتبع ذلك من مشكلات؛ كالاختزان المعرفي، والانفتاح، والتراث، والمترجم، والمعرّب...

وأما الباب الخامس الذي عنوانه: «النقد التطبيقي الإسلامي المعاصر» فيكشف عن مسائل أساسية ثلاث هي:

- كم العمليات النقدية التي سجلها نشاط النقاد الإسلاميين.
  - نوع هذه العمليات النقدية وكيفية حدوثها ومدى ملاءمتها للنظرية.
  - الألوان الأدبية التي تعاملت معها في ضوء هذا المنهج النقدي.
- وقد تروّع هذا الباب من أجل بيان ذلك كله، على ثلاثة فصول بحسب الألوان الأدبية هي:

الفصل الأول: وقد اهتم بنقد الشعر.

الفصل الثاني: ويتناول نقد القصة والرواية.

الفصل الثالث: ويعرض لنقد المسرح.

وإذا كان هذا الباب قد اكتفى بهذه الفصول الثلاثة فقط، فإنه لم يهمل أدب الأطفال ونقد النقد انتقاصاً من قيمتهما، وإنما أحملهما تجنباً للتكرار من جهة، وتأجيلاً لهما إلى دراسة أخرى قد تخصص لكل عنصر منهما على حدة من جهة أخرى.

وأخيراً تأتي الخاتمة لتقوم جهود النقاد الإسلاميين المعاصرين، وتسجل النتائج التي توصل إليها هذا البحث المتواضع، وتكشف عن نظام خطوات النقد الإسلامي، وما يتميز به من خصائص، وما فيه من نقائص؛ بغية تلافيتها في المستقبل لإقامة منهج نقدي أكثر جدية وصلابة وأصالة، وأصلح لأن يكون بديلاً فعالاً للمناهج الغربية، التي أرهقتنا من أمرنا عسراً.

وبعد؛ فإن هذا البحث قد صادف مشقة كبيرة اقتضت جهداً عظيماً، ليس فقط في وضع الخطة التي يمكن أن تنسجم مع طبيعة البحث الذي كان يحتاج إلى دراسة تهتم بالنقد النظري والتطبيقي على حد سواء؛ ولكن بالنسبة إلى جمع المادة أيضاً، إذ إن العنوان يتطلب جمع المادة من مختلف الأقطار الإسلامية بل إن النقد الإسلامي قد تغفل اليوم من خلال الفكر الإسلامي والدين الإسلامي في أعماق أوروبا وأمريكا. وهذا يعني تعدد الآسنة الإسلامية التي لا يملك الباحث منها سوى اللسان العربي الذي هو من حسن حظ الباحث يعد الأساس في الفكر الإسلامي بصفة عامة، وهذا ما جعل أمر البحث في النقد الإسلامي صعباً، فقد حالت مسألة: «التعدد اللساني

الإسلامي» دون تغلغل البحث في عمق النقد الإسلامي المعاصر كله لنرى كيف يعالج مسائل الأدب الإسلامي وقضاياها ومفاهيمه، في تلك اللغات والأقطار التي قد يكون فكر أهلها أعمق وأنضج بحكم ارتباطهم بالحضارة المعاصرة أكثر. ولنرى كذلك كيف تحدث عملية التأثير والتأثير التي من شأنها أن تثرى الأدب الإسلامي ونقده، مادامت تلك الآداب إسلامية الروح والمبدأ.

على أن ذلك لم يمنع من الاطلاع على تلك الآداب منعاً شاملاً، فقد حدث شيء من الاطلاع الجزئي على بعض المؤلفات النقدية، والتعرف إلى بعض المدارس الأدبية التي ترجمت إلى اللسان العربي نصوصها الأدبية والنقدية؛ كالأدب الإسلامي التركي والأدب الإسلامي الهندي وبعض الملاحظات النقدية الأوروبية؛ كتلك التي أدلى بها المفكر الفرنسي المسلم روجيه غارودي في كتابه: الإسلام دين المستقبل وغيره.

ومع ذلك، فلست أزعم أنني قد جمعت المادة الكافية التي تمكّنتي من إصدار الأحكام النهائية بخصوص مواصفات هذا النقد ومنهجه، ولكن أحسب أنني سأقدم للقارئ الكريم صورة سليمة عن النقد الإسلامي المعاصر في العالم الإسلامي، وإن ظلت متواضعة نظراً لشساعة الرقعة التي ينتشر فيها الإسلام، وعمق تاريخه في تلك الأقطار.

وقد كان لزاماً - وإحالة ههنا - أن يتجه منهج البحث صوب «عالم الأفكار» بدل الاهتمام بعالم الأشخاص والأوطان؛ لذا لم نول عناية كبرى في البحث لـ«عالم الأشخاص» إلا في الباب الأول، حيث اقتضى أمر النشأة والتطور الحديث عن الأدب الإسلامي ونقده من زاوية هي أقرب إلى المنهج التاريخي منها إلى المنهج التحليلي والتركيب الذي يسود بقية الأبواب.

وكان من الطبيعي أيضاً ألا تعتمد في هذا البحث «النظرية الإقليمية»؛ لأنها في نظر الباحث لا تقدم شيئاً ذا قيمة كبرى بالنسبة إلى الغرض من البحث؛ وهو تقديم صورة عن النقد الأدبي الإسلامي من حيث حقيقته ومنهجه وخصائصه لا من حيث كمّه وتوزع نشاطه، الذي أُلْمِنَا به في القسم التطبيقي بعض الإلزام، ولهذا كان المنهج هنا يستقل من النماذج الفردية إلى الوحدات الكلية، ومن التحليل إلى التركيب؛ بغية فهم الحياة النقدية التي تسود العقل الإسلامي المعاصر، لا ضبط مراحل هذه الحياة أو تمييز أقاليمها، إيماناً منا بتكامل الفكر الإسلامي ونجاسته ما دام المصدر الذي ينبثق عنه ظل دائماً هو القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة.

إننا قبل أن نحدد هذا المنهج الذي يستهدف عالم الأفكار النقدية الإسلامية المعاصرة قد تساءلنا:

ماذا يمكننا أن نعرف؟

هل يمكن أن نحظى الذات العارفة بالاهتمام الأول، أم موضوع المعرفة؟ وانتهى بنا التفكير إلى ضرورة الاهتمام بموضوع المعرفة، لذلك ركزنا على عالم الأفكار، وإن بدا من غير الممكن أن نفصل الأفكار كمعرفة عن الذات العارفة فصلاً تاماً، ولما انتهى بنا التفكير إلى تحديد دائرة البحث، بدا من الضروري اعتماد منهج التحليل والتركيب؛ لأن التحليل يعين على إدراك جزئيات الظاهرة، ويكشف عن العلاقات الموجودة بين تلك الجزئيات، وإعادة التركيب من جديد قد يعطي - فضلاً عن ذلك - شيئاً جديداً لم يكن ليعرف لو بقيت العناصر على حالها.

إن تركيب أفكار نقدية لناقد إسلامي، مع أفكار لناقد آخر مثله، قد تولد

الجديد، بل إن تركيب أفكار للنقاد نفسه في صورة أخرى قد تعطي الجديد، لأن الأفكار الحية من شأنها أن تتناسل.

إن البحث قد اعتمد في دراسته للنقد الإسلامي المعاصر على مصادر ومراجع مختلفة، منها تلك التي ألفت أساساً بهدف التنظير لهذا الاتجاه الأدبي الجديد القديم، وقد ذكرنا نماذج منها من قبل، ومنها تلك الدراسات التطبيقية التي انكبت على النصوص الأدبية بمختلف ألوانها: شعراً وقصة ورواية ومسرحية حتى أدب الأطفال، ومنها الكتب التي عنيت بنقد النقد، كتلك الدراسات التي تناولت نتاج سيد قطب النقدي والأدبي، ومنها المجلات التي كانت تعنى بمسألة الأدب الإسلامي مثل: مجلة المشكاة، والأمة، والفيصل، وثمار الإسلام، والجامعة الإسلامية، وكلية الدعوة الإسلامية، والمسلم للمعاصر، إلخ..

ولكن على الرغم من تعدد مصادر هذا البحث ومراجعته، لا يمكن الادعاء بأن البحث قد استوعب النشاط النقدي الإسلامي المعاصر كله؛ لأن ظروف البحث العلمي في الجزائر لا يحسد عليها الباحث إطلاقاً في أي مجال من المجالات، وقد يزداد الأمر سوءاً بالنسبة إلى بحث كهذا يمتد جغرافياً من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب؛ على محور (طانجا/ جاكرتا) ويتغلغل في عمق أوروبا وأمريكا بعض التغلغل. وبهذا تعددت لفاته، مما جعل الحصول عليه صعباً من جهتين: مسألة اللغة، ومسألة المكان.

وإذا كانت بعض البلدان العربية قد يتوفر لباحثها شيء\* من التسهيل عن طريق ما يستورد من الدوريات، فإن الباحث في الجزائر محروم من ذلك.

ومن هنا بقيت الوسيلة الوحيدة التي تعين الباحث هي العلاقات الشخصية في الدرجة الأولى، ولكن هذه تحتاج إلى استخدام آلات التصوير التي ترهق

عندنا إرهاباً، لذلك كانت تبخل بالوضوح أحياناً، وتلتهم السطور أخرى، وتنسى معلومات الإصدار الثالثة مما يتعب الباحث تعباً شديداً، مع ما فيه من اللذة التي هي العزاء الوحيد له.

ولولا جهود الأستاذ المشرف الدكتور الرشيد بوشعير الذي كان يشرف على هذا البحث ويوليه عناية خاصة هي التي كانت تشجعني، وتخفف عني بعض العناء، وتدفع عني السأم والملل؛ لما خرج هذا البحث المضني بهذه الصورة التي بين أيدينا الآن.

فلقد كان بما يقدمه للباحث من توجيهات وإرشادات وتسديدات، خير عون له على هذا الإنجاز. فإليه أتوجه بالشكر الجزيل، وأسأل الله أن يجازيه خير ما يجازي به العاملين المخلصين.

والحمد لله من قبل ومن بعد.

تمهيد  
تكوّن موضوع  
النقد الإسلامي المعاصر



## كيف تَكُونُ هذا الموضوع المعرفي؟

البحث عن تاريخ نشأة هذا الموضوع المعرفي القديم المتجدد الذي يكتسب وجوده بالفعل من وجوده بالقوة في إطار المنظومة المعرفية الإسلامية؛ يتطلب البحث عن تاريخ استخدام مصطلح «النقد الإسلامي» ومصطلح «الأدب الإسلامي».

والبحث عن المنطلق الذي يحدد ميدان النقد الإسلامي بوصفه فرعاً معرفياً دعت إليه صيرورة تاريخية جعلت من بروزه إلى الواقع المعرفي حتمية تاريخية كذلك؛ تجلت أساساً في ظهور انحراف في هذا الفرع المعرفي بدأ بالضييق مع الانحراف الذي طرأ على الميدان الذي يمارس فيه «علم الأدب» نشاطه ألا وهو «الأدب». وعليه فإن البحث عن المنطلق الذي يحدد نشأة «النقد الإسلامي» وميدانه، يتطلب البحث عن تاريخ نشأة «الأدب الإسلامي» وبداية استخدام مصطلح «أدب إسلامي». فلا بد إذن من التساؤل عما إذا كان ذلك جديداً مستحدثاً أم أنه قديم لم يزد البحث المعاصر على أن نفخ عنه الغبار ليزيل عنه الحجب؟ ولكن البحث عن ذلك يستوجب تحليل كل أساليب النقد الذي جرى تحت عنوان «النقد الإسلامي»، وذلك عن طريق استقراء النصوص النظرية والتطبيقية لهذا الفرع المعرفي ولا سيما النصوص المعاصرة، ما دام البحث يمتد زمانياً في «فضاء الفكر الإسلامي المعاصر»، ويرتبط تاريخياً بـ«فضاء الفكر الإسلامي القديم». وبالجمل، فإن عندنا ثلاث مشكلات أساسية في البحث عن: «تكون موضوع النقد الأدبي الإسلامي المعاصر»:

١- تاريخ استخدام مصطلح: «النقد الإسلامي».

٢- تحديد ميدان النقد الأدبي الإسلامى، وبيان مصطلح «الأدب الإسلامى» وتمييزه من غير الإسلامى، ولا سيما ذلك الذى نشأ تحت مظلة الحضارة الإسلامية جغرافياً وحسب.

٣- الأسلوب المتبع فى التحليل والمواجهة لهذا الأدب بهذا الفرع المعرفى الذى يتكئ أساساً على المنظومة المعرفية الإسلامية بكل ثقله، ويرتبط بها فى علاقات ووشائج معرفية متشعبة جداً، منها القديم كالبلاغة وعلم العروض وعلم الأصوات وغيرها عما نشأ نتيجة البحث الجاد فى مسألة «إعجاز القرآن»، ومنها المعاصر؛ كعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الجمال وعلم التاريخ وعلم الاقتصاد والفلسفة والأخلاق، ومنها المرتبط بالنص الأدبى؛ لأنه هو الذى يعطيه وجوده الفعلى، وهو علوم اللغة.

ومن هنا كان الفضاء الفكرى الذى ينشأ فيه موضوع معرفى معين هو الذى يحدد الأسباب الموضوعية لتلك النشأة، يقول ميشال فوكو بصدد حديثه عن تكون الموضوعات المعرفية: «إن الشروط التى تسمح بظهور موضوع الخطاب، والشروط التاريخية التى تسمح بقول شيء عنه، وتخول الأشخاص لأن يقولوا ما بدا لهم، إن الشروط التى لا بد من توفرها كي يخطر الموضوع فى ميدان يرتبط فيه مع موضوعات أخرى بروابط قرابة، وينشئ معها علاقات تشابه وجوار وتباعد واختلاف وتحول؛ جميعها شروط عديدة وذات وزن، وهذا يعنى أن من المستحيل أن يقال شيء يراد قوله فى فترة ما، ومن الصعب قول شيء جديد عليه، ولا يكفي أن تفتح العين ويتركز الانتباه ويكتمل الوعى كي تنبسط أمام النظر موضوعات جديدة، ويتألق بريقها الواضح فى النفس، ولكن هذه الصعوبة ليست سلبية فحسب، ولا يمكن ردها إلى عائق ما واعتباره هو

السبب في عدم قدرة العين على رؤية الحقيقة وإدراكها والحائل دون قدرتها على اكتشاف شيءٍ جديدٍ والمسؤول عن إسدال الحجب والستائر السميكة عن صفاء البديهة وتفاوتتها، وعناد الموضوعات وتصلبها وانزوائتها الصامت<sup>(١)</sup>.

فال موضوع لا يظهر إلا بشروطه الموضوعية، التي تعطيه القدرة على «الانخراط» في النظام المعرفي الذي يرتبط معه بوشائج شتى. وهذه الشروط متعددة من جهة، وذات وزن من جهة أخرى. واكتشاف البحث لموضوع معين غير موجود من المستحيلات، بل إن من الصعب اكتشافه وهو موجود، فكيف ينجز ما ليس موجوداً أصلاً، ولكن ما السبب في ذلك؟ وما الشروط التي تمنحه الوجود حتى يبصر النور؟

يقول «ميشال فوكو»: «فالموضوع لا يبقى في الظل، منتظراً من يفك أسره ليعرف النهار ويبصر النور ويتجسم في موضوعية منظورة ومتكلمة، لا يعيش وجوداً سابقاً على وجوده، تشده إليه أغلال وعوائق تمنعه من رؤية النور، بل يوجد في ارتباط مع الشروط الوضعية لمجموعة من العلاقات المعقدة، وهي علاقات تنشأ بين مؤسسات، وبين تطورات اقتصادية واجتماعية وأشكال من السلوك ومنظومات المعايير والتقنيات وأنواع التصنيف وأنماط التمييز، ليست حاضرة في الموضوع، ولا تعطينا بصورة مباشرة عندما نتناوله بالتحليل»<sup>(٢)</sup>.

فالموضوع يتكون وفق شروط موضوعية اجتماعية واقتصادية ونفسية وسياسية توظفها فكرة معينة لتصنع منها - متضافرة - الفضاء الفكري الصالح ليلاد المناهج الأصلية. ومن هنا نجد الأسئلة التي تطرح الآن على مستوى النقد بخصوص

(١) ميشال فوكو: حفرات للفرقة، ترجمة سالم يفوت، ص ٤٣، ط ١، ١٩٨٦م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب.

(٢) نفسه/ ٤٣-٤٤.

الرواية العربية والقصة العربية والمنهج النقدي العربي، إذ إن شيئاً من هذا لم يتحقق في رأي النقاد. ويمكننا أن نستأنس هنا بهذه التساؤلات والأجوبة التي يطرحها يوسف القعيد على الكاتب الروائي عبد الرحمن منيف في حوار معه:

س - أليس غريباً ألا يظهر حتى الآن في الوطن العربي كله، ناقد روائي كبير ومتخصص في نقد الرواية، وإرساء دعائم قيمتها الجمالية ومفرداتها، أنا لا أحلم بأن يوجد جيلنا لوكاش عربي، ولكن أليست ظاهرة غريبة؟ وما هو تفسيرها؟

ج - أما لماذا لم يظهر الناقد المتخصص، ولماذا لم يظهر لوكاش عربي، فأنصوّر أن الأمر لا يقتصر على الناقد الروائي، إنه يمتد إلى عشرات الاختصاصات ويتجاوزها أيضاً؛ إن وجود لوكاش محصلة لوضع عام. إنه لم يشق الجدار ويخرج منه، وإنما ولد في بيئة مهياة لوجوده واستقباله، ولو لم يكن هو بالذات لكان غيره، قد يكون هذا الغير أكثر وأقل أهمية، لكن الظروف الموضوعية مهياة لوجوده<sup>(١)</sup>.

إن كلاماً يصرح - بجرأة نادرة - هذا التصريح، يكشف في الواقع عن أهمية العوامل والشروط الموضوعية التي تساعد على ظهور الموضوع النقدي الخاص الذي نحمد فيه شخصيتنا، ولكن أتى لنا ذلك؟ ونحن نرى أن الكاتب عندنا موزع بين اتجاهات فكرية ونفسية، واجتماعية وسياسية، تنضج كلها بما يملؤها من تراث غربي، يمتد في أسسه الفلسفية من اليونان ويمر بالديانة المسيحية واليهودية ليتبلور في الاتحاد الماركسي والوجودي.

(١) يوسف القعيد: حوار مع الكاتب الروائي عبد الرحمن منيف، مجلة الهلال، ع٦٠، ص ١٤٠-١٥٠

إن عبدالرحمن منيف - حينما يربط ظهور «لوكاش» بيئة معينة هيئت لميلاده واستقباله هو وغيره - إنما يضع يده في الحقيقة على ضرورة «الفضاء الفكري المتميز» لإيراد الموضوع الجديد، أدباً أو نقداً أو فكراً أو غير ذلك. فالأمر ليس قصراً على الأدب أو النقد وحسب، ولكن المشكلة تمتد إلى «عشرات الاختصاصات».

فالموضوع كالمولود، يستجيب لشروط موضوعية لا يخرج للوجود قبل تحققها، ولا يتأخر عن الظهور بعد توفرها. وهذه الشروط في الحقيقة هي التي ترسم ملامح المنظومة المعرفية التي يستتب إليها ذلك الموضوع. ومن ثم فهي: «لا ترسم لحمته ولا تشكل معقوليته المحايثة، وليست تلك الزخرفة الذهنية التي تعاود الظهور كلياً أو جزئياً حينما نفكر في حقيقة مفهومه؛ فهي لا تعرف لنا نشأته الداخلية ولا تحددها، بل تعرف لنا ما يسمح له بالظهور، وبأن يوجد إلى جانب موضوعات أخرى ويتخذ موقفاً إلى جانبها وإزاءها، وتحدد لنا اختلافه وعدم قابليته لأن يرد إلى شيءٍ آخر، ومغايرته إذا اقتضى الحال»<sup>(١)</sup>.

وهذا هو الأمر الذي يجعلنا نتساءل:

١- هل يعد النقد الإسلامي المعاصر عودة وبعثاً للنقد الإسلامي القديم، الذي نشأ في أحضان المنظومة المعرفية الإسلامية القديمة؟ أم إنه مولود جديد له شروطه وأسبابه الموضوعية الحديثة؟

٢- ما الشروط التي تجعله يستطيع أن يوجد ويعيش إلى جانب موضوعات أخرى، كالنقد البنيوي، والنقد الماركسي، والنقد الأسطوري، والنقد الوجودي...؟

(١) ميشال فوكو: حريات المعرفة ص ٤٤.

٣- ما الذي يميزه عن تلك الموضوعات التي اخترقت منظومتنا المعرفية بقوة

على أيدي نقادنا أنفسهم؟

٤- هل حدث مثل هذا على مستوى تاريخ النقد العربي الإسلامي القديم؟

قد يكون من المفيد أن نبدأ الحديث عن هذا التساؤل الأخير أولاً؛ لنبين قبل كل شيء، كيف تكون موضوع معرفي نوعي، على مستوى النقد العربي الإسلامي القديم؟ فقد حدث مثلاً أن عبد القاهر الجرجاني قد جاء في القرن الخامس الهجري، واكتشف «علم المعاني» بعد أن خاض بفكره الثاقب في شبكة العلاقات المعقدة في المنظومة المعرفية الإسلامية يومئذ، تلك التي تشمل إعجاز القرآن وعلم البلاغة والنحو والصرف والتجويد ليستنبط الموضوع الجديد الذي كان موجوداً بالقوة في النظام المعرفي الإسلامي، استنباطاً منحه به الوجود بالفعل، وقد شعر هو نفسه بذلك، فقال: «ولم أرل منذ خدمت العلم، أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة، وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج، وكما يفتح لك الطريق إلى المطلوب لتسلكه، وتوضع لك القواعد لتبني عليها»<sup>(١)</sup>.

إن هذا الكلام يبين أسباب وشروط تكون موضوع نقدي له خطره في تاريخ النقد العربي الإسلامي القديم، ويشير إلى وجوده بالقوة قبل وجوده بالفعل، وينبه إلى أن ملامح وجوده كانت مختزنة في المنظومة المعرفية الإسلامية، وأنه لم يزد على أن بحث عنه فأخرجه.

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٩٢٨/ تصحيح السيد محمد رشيد رضا/ دار المعرفة

وفي الحقيقة هذا هو شأن أي موضوع معرفي صحيح المنبت، متجذر الأصل، واضح المنبع، يدل على نفسه بنفسه، ويتميز بخصائص هي التي تمنحه قوة الجلاء والظهور، ليجرز موضوعاً مستقلاً - كما استقبلت كثير من الموضوعات عن الفلسفة - وبذلك يختلف - بما له من مميزات وخصائص - عن غيره، فيصبح وليست له: «قابلية لأن يرد إلى شيء آخر» كما يقول فوكو.

وذلك لأنه - ببساطة - ينبثق عن تصور متميز ويتفاعل مع فضاء فكري متميز، وتشده إلى تراث عريق أسباب متميزة. ويبحث إما في ميدان متميز هو «الأدب الإسلامي» مثلاً، وإما بنظرة وتصور متميزين حين يتخذ من الأدب غير الإسلامي موضوعاً وميداناً له. وبمعنى آخر إن النقد الإسلامي ليست له «قابلية الاستعمال» على حد تعبير مالك بن نبي، فهو ينبثق عن التصور الإسلامي الذي يمتلك خصوصيات تنظمها العقيدة الإسلامية، وهي بطبيعة الحال فريدة من نوعها في العالم المعاصر، لا لأنها تجمع بين الإيمان بالغيب والإيمان بعالم الشهادة وتؤمن بتفاعل المادي مع الروحي، وتروى ضرورة تكاملها، وضرورة أحدهما للآخر فقط، ولكن لأن تصورها الإيمانى يختلف عن إيمان أهل الكتاب من النصارى واليهود. وليس من شك عند العاقل أن الأدب لب المرء طرحه على الناس؛ فهو في جوهره عقيدة، وبذلك يختلف جوهرياً باختلاف المعتقدات، وتختلف أدبيته تبعاً لذلك اختلافاً يَبِيناً من حيث الصورة والأداة الموصلة، ولذا تمجد باستمرار روح النصرانية في المسرحيات والروايات والقصائد الشعرية التي ينظمها النصراني، كما تمجد الروح اليهودية منبثة في الإبداعات اليهودية. وقل مثل ذلك في البوذية والهندوكية والماركسية وغيرها. يقول شارل لالو: «إن بعض التفاصيل التي تميز الفنون، تتكيف مع كل عنصر مقابل من

العناصر المختلفة التي تسيطر في كل ديانة من الديانات الكبرى<sup>(١)</sup>. ويقول في موضع آخر: «وصفة القول: إن تنوع الفنون واختلاف نمائها كما وكيفاً، يعكس في الغالب تنوع العبادات التي تقابلها. ولذا تتمتع بعض تصنيفات الأديان - التي تستند إلى مداها الجمالي، دونما أية فكرة مبنية - تتمتع بمعنى جمالي إلى جانب المعنى الديني، بالرغم من كل شيء»<sup>(٢)</sup>.

وليان ذلك؛ نسوق هاتين المقطوعتين للشاعر الإسباني "بيوغويث نيسا" وقد اخترته عمداً؛ لأن الحضور الإسلامي في الأندلس، قد استمر أكثر من تسعة قرون، ومع ذلك فستلاحظ نصرانية الشاعر جلية واضحة، ليس في نمط الاستجابة للشعائر النصرانية ومقدساتها فقط، ولكن وبصورة أبرز وأوضح في نمط الاستجابة العكسية - السلبية - للشعائر الإسلامية ومقدساتها.

١- يقول مصوراً انطباعه عن الإحساس الذي يتركه فيه «الجرس»:

المدينة جرس

وأنا في وسطه المدق

فإذا طرقت الجرس

دق معه قلبي<sup>(٣)</sup>

٢- وقارن الآن بهذه المقطوعة، التي تصور انطباعه وإحساسه إزاء الأذان والمنازة، التي يصدر عنها:

يا أيها المنار

(١) شارل لالو: الفن والحياة الاجتماعية، ص ٣١٢، تعريب عادل العوا، ط ١، ١٩٦٦، دار الآلوار

بيروت/ لبنان.

(٢) نفسه/ ٣١٦.

(٣) أحمد عبد العزيز: للغرب العربي في الشعر الإسباني للماصر، ص ١٠٣/ مكتبة الأنجلو المصرية/ القاهرة.

يا إعصاراً من أحجار يصعد إلى السماء  
بديلاً للنخل  
ومن خط الطير المستقيم وتغريده  
أما بالنسبة لي فطريق سهل للحلم الجيد  
خير من طريق للسير  
بأعلى السماوات بلا عمل  
بينما تتشابك في الأعماق طرق البحر<sup>(١)</sup>.

فالعقيدة هنا هي التي أعطت الموقفين النفسيتين المتناقضين إزاء مقدسات لها  
الهدف نفسه، وإن اختلفت الدلالة التي تدل كل واحدة منهما عليه، اختلافاً  
يجسده الفرق بين المقصد العقائدي الذي يبنى على التثليث والمقصد العقائدي  
الذي يبنى على التوحيد. ولك أن تتصور - بعد ذلك - ما الذي سينتج من  
اختلافات جوهرية بين المقصدين!

نراه يتجلى في الموقف النفسي، وفي العاطفة والوجدان، بل وكل نواحي الصياغة  
الفنية كذلك؛ لأن «ما نسميه المدلول الشعري لا يتميز أحياناً بتميزاً جوهرياً من  
النشاط الخيالي الكامن في الكلمات، ولكن السبيل إلى هذا النشاط غير معبد»<sup>(٢)</sup>،  
لا سيما حينما تكون الكلمة «رمزاً»؛ لأن الرمز باطنه أعمق بكثير من ظاهره.

والحق أنه بقدر اختلاف عقيدة عن عقيدة يختلف جوهر حضارة عن  
حضارة، وتختلف تبعاً لذلك أساليب التعبير عنها. إذ «تسبغ العبادات السائدة  
إذن تفاصيل دقيقة إيجابية عن الفنون المعاصرة»<sup>(٣)</sup>، وهكذا يختلف جوهر أدب

(١) أحمد عبدالمعز، المغرب العربي في الشعر الإسباني المعاصر ص ١٠٢.

(٢) مصطفى ناصف: نظرية للعلم في الثقافة العربية، ص ١٥٢، ط ٢، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م، دار الأندلس.

(٣) شارل لولا: الفن والحياة الاجتماعية ص ٣١٤.

عن أدب، وتبعاً له، يختلف شكل أدب عن أدب. ومن ثم يتميز نقد عن نقد، حتى يصبح الاتجاه النقدي المعين - كالنقد الإسلامي مثلاً - رافضاً قابلية الذوبان والانفصاء تحت اتجاه نقدي معين. بل يصير بسبب تلك المميزات العقائدية على أن يكون موضوعاً قائماً بذاته، لا يرد إلى منهج نقدي آخر.

ذلك لأن «النقد الإسلامي» يتحرك في «فضاء فكري» يخصصه - منذ القديم - تتحكم فيه الفطرة السليمة، والقرآن الكريم من حيث هو مضمون وشكل أنزل بلسان عربي مبين على محمد ﷺ ليبليغه الناس كافة. وهو يحمل في طياته الإعجاز المطلق؛ البياني وغير البياني، ونحن مدعوون مادامنا نزعم أن لنا حضارة تخصنا لأن نسرح النظر، ونعمن بالعقل في هذا الأدب الإسلامي في إطار ذلك «الفضاء الفكري»، وقديماً قال ابن خلدون: «واترك الأمر الصناعي جملة، واخلص إلى فضاء الفكر الطبيعي الذي فطرت عليه، وسرّح نظرك فيه وفرّغ ذهنك فيه للغوص على مرامك منه، واضعاً قدمك حيث وضعها أكابر النظام قبلك، معترضاً للفتح من الله كما فتح عليهم من رحمته وعلمهم ما لم يكونوا يعلمون»<sup>(١)</sup>.

فحينما يدعون ابن خلدون إلى الغوص بحثاً عن المرامي في «الفكر الطبيعي» فإنه لم يستخدم كلمة «الغوص» إلا لبيان عمق الفضاء الطبيعي في النص، بحيث قد تضطر - كقراء - لتجاوز مستوى التّفصي والشرح إلى مستوى «التأويل» لتكتشف المجال العقلي والروحي للنص. وقد يساند فكرة ابن خلدون هذا القول: «إن النص الأدبي الرفيع، لا يمكن أن يتفتح أمامنا دون ثقافة واسعة في المجال العقلي والروحي، الذي ينتمي إليه هذا النص»<sup>(٢)</sup>.

(١) ابن خلدون: تاريخ العلامة ابن خلدون: المجلد ج ٢، ص ١٠٣٥، دار الكتاب اللبناني/ بيروت لبنان.

(٢) مصطفى ناصف: نظرية النص في النقد العربي ص ١٦٧.

إن معنى كل ذلك هو أن للنص الأدبي فضاءه الثقافي الذي يتنفس فيه وينجز من خلاله، كما أن للنقد الأدبي فضاءه الثقافي الذي يواجه النص في شكله وفي مضمونه، في مفهومه ومنطوقه من خلاله أيضاً، فإن وجدنا - مثلاً - الناقد الإسلامي أحمد فرج يقول: «... أما تلك التي رسم معالمها سلامة موسى، وصورها نجيب محفوظ في رواياته؛ فهي التي تنحصر في الدائرة الأخلاقية بمعيار سلامة موسى، تدور فيها باستمرار وبلا هوادة، وهي من صنع أفكار أستاذه الاقتصادي ماركس، والحيواني دارون ونيثشه. وقد لاقت هذه الفكرة نجاحاً في تصور نجيب محفوظ، ومن ثم فهي نتيجة حتمية لما عشنا في باطنه من أفكار»<sup>(١)</sup>، فلنأخذ بمعيار دور الفضاء الفكري الذي ينطلق منه نجيب محفوظ؛ ليعبر في رواياته من خلال الشخصيات والأحداث والحوار عن فلسفة معينة ينشد لها التحقيق في عالم الواقع من خلال العالم المتخيل، ومن هنا نجدته يقول: «فنظرت - أي نجيب محفوظ - للمرأة، هكذا تحول من المؤثر الاقتصادي (الماركسي) إلى المؤثر (البيولوجي) الداروني أو هما معاً. ذلك لأن المؤثر البيولوجي يجعل حاجة المرأة إلى التشبع الجنسي، لا يقل عن حاجتها لكل الأشياء التي تضمن بقاء النوع الحيواني كله، وهذا يظهر في رواياته ابتداء من ثروة فوق النيل حتى آخر أعماله بلا استثناء»<sup>(٢)</sup>.

فأعمال نجيب محفوظ - في رأي فرج - وإن اختلفت أسماؤها وألوانها الأدبية؛ فإن الحيط الذي يمثل روحها، والخط الفكري الذي يلفها، والفضاء الفكري الذي تنفس من خلاله يظل واحداً هو هذا المزج بين أفكار ماركس،

(١) السيد أحمد فرج: أدب نجيب محفوظ وإنشائية الصراع بين الإسلام والغريب، ص ٣٨/ الوفاء للطباعة والنشر ط ١، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.

(٢) نقه/ ٣٨-٣٩.

ودارون، وفرويد، ونيتشه، وغيرهم، ممن أسس لفلسفات العصر.

ومن الطبيعي والحال هذه، أن يختلف النص الأدبي والنص النقدي من فضاء فكري إلى آخر، حتى نجد الإسلامي عماد الدين خليل يقول: «صحيح أن القرآن يعلن بوضوح على المستوى الأفقي تفضيل الإنسان على سائر خلق الله... إلا أنه لا يترك التوغل العمودي في أعماق الإنسان وتكوينه الذاتي المتشكل عن نفخة الروح العلوية في قبضة الطين السفلية.

إن هذا التشكل الثنائي كما أنه يمنح الإنسان الحرية والمقدرة ويخلق في نفسه مطامح التزوع إلى الاستعلاء؛ فإنه من جهة أخرى يشله إلى الأرض وإلى المادة ويقيم بينه وبين غرائزه وشهواته علاقات متشابكة»<sup>(١)</sup>. أي إن هذا الطرح الفكري يختلف جذرياً عن الخط الفكري الذي وجدناه عند سلامة موسى، ونجيب محفوظ. الأمر الذي يبين ارتباط الأديب من حيث هو كائن مثقف واجتماعي، بفضاء ثقافي وفكري معين، عنه يصدر وفيه يصب.

والذي يعنينا من كل ذلك أن تكون الموضوع النقدي الإسلامي إنما كان نتيجة طبيعية لظروف فكرية وشروط موضوعية عملت على تكوينه في صدر الإسلام لما احتدم الصراع بين الجاهلية والإسلام، وعملت على بعثه اليوم في صورته الجديدة لما اشتد الصراع بين جاهلية القرن العشرين والإسلام، هذه الجاهلية التي يجسمها الأدب الأوروبي، والإسلام الذي يجسمه الأدب الإسلامي. إن نجيب الكيلاني يؤكد ذلك حين يقول مصوراً الفضاء الفكري الأوروبي: «لقد أكد (مالرو) على أن العبثية تسيطر على اللحظات الجوهرية في حياة الأوروبي، أي أنها ذات سمة أوربية ترتبط بزمان ومكان وطبيعة خاصة، كما أشار (تاينز)

(١) عماد الدين خليل: التفسير الإسلامي للتاريخ، ص ١٥٧-١٥٨، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت.

إلى أن رنة اليأس التميز تشيع في نبرة العيشين، ولقد استطاع بعضهم أن يلخص مأساة العبثية أو اللامعقول في جملة صغيرة حين قال: «وجوب غياب الإله لكي يوجد اللامعقول»<sup>(١)</sup>، كما يؤكد حينما يعبر عن فضاء الأدب الإسلامي بقوله: «والأدب الإسلامي حينما يحتفي بقضايا المجتمع والعصر، فإنه ينهج نهج القرآن الكريم وأحاديث نبينا المختار صاحب الرسالة العظمى عليه الصلاة والسلام»<sup>(٢)</sup>، ففي الحالين يبين علاقة الأدب بالفضاء الفكري، كما يبرز علاقة الموضوع النقدي في تكونه بشروط وظروف ترتبط بذلك الفضاء كذلك.

وهكذا يتبين لنا أن النقد الإسلامي المعاصر يرتبط بالوروث الثقافي بعض الارتباط من حيث هو نقد للفن الأدبي، وينطلق من الفضاء الفكري الإسلامي الذي رسمت معالمه الأساسية بالقرآن الكريم والسنة المطهرة، وعملت على بعثه في صورته الجديدة عوامل مختلفة منها يقظة الضمير المسلم وظهور الصحوة الإسلامية التي رسمت فضاءً فكرياً إسلامياً متميزاً، ومنها بشاعة المظهر الذي يظهر به الأدب العربي المتأثر بالتيارات الفلسفية والفكرية المسيحية والإلحادية نثراً وشعراً كما رأينا، وكما سنرى بوضوح أكثر عند نجيب محفوظ وغيره<sup>(٣)</sup>.

وأحسب أن ذلك وحده كافٍ لأن يحتم ظهور أدب إسلامي ومن ثم نقد إسلامي بديلين للمدارس الأدبية، والمناهج النقدية المتعددة، كالنقد الماركسي، والأسطوري، والوجودي وغيرها. مما تجتريه في العالم العربي اليوم اجتراراً.

(١) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٦٥، ط ١، مطابع الدوحة، ١٤٠٧هـ.

(٢) نفسه / ١١٥.

(٣) يرى حلمي محمد القاعود «أن الواقع الأدبي الراهن غير طبيعي وغير ملائم أو مطابق لحقائق العلاقات والقوى الاجتماعية، فالأقلية المعادية للتصور الإسلامي تحظى بما كان ينبغي أن تتمتع به الأغلبية ذات التصور الإسلامي الناضج، وتتحرك على مساحة عريضة إعلامياً وصحفياً وتتحكم في دور النشر ومجالاته»، مجلة الأمة، ع ٧١، سنة ١٤٠٦هـ.

ذلك لأن الأدب الإسلامي ونقده يتميزان بمميزات كبيرة ستكشف لنا معالمها شيئاً فشيئاً على مستوى دراستنا لمفهوم الأدب الإسلامي، والتصور الذي ينبثق عنه، وطبيعة القضايا التي يطرحها النقد الإسلامي.

### تاريخ تكون موضوع ومصطلح «الأدب الإسلامي»:

إذا ثبت لدينا أن «الفضاء الفكري» هو سيد الموقف في الهيمنة على العملية الإبداعية يوجهها فكراً ووجداناً وأداة؛ فيمكننا كذلك أن نعلم أن الشعر الجاهلي لم يكن تعبيراً عن الناحية الفنية في حياة العرب فحسب، ولكنه كان يمثل التقاليد الجاهلية لفظاً ومعنى، «وكان في صوره وتشبيهاته، وكان في القيم التي تكمن فيه أو يتلمسها، يزخر بهذه التقاليد ويعوج بها... وسواء نظرنا إلى هذا الفن الأدبي أو ذاك من الوصف إلى المديح، ومن الفخر إلى الهجاء فإننا لن نجد الشعر الجاهلي إلا رموزاً للحياة الجاهلية وتعبيراً عن مآثر الجاهليين. إن مفهوم الحياة الجاهلية يبدو لنا أكثر ما يكون وضوحاً في أشعار الجاهليين أنفسهم»<sup>(١)</sup>.

ومن الطبيعي والحال هذه، ألا يرضي الذوق الإسلامي الجديد، وقد أخذ يتنفس «الفضاء الفكري الإسلامي» ويتخلص شيئاً فشيئاً من «الفضاء الفكري الجاهلي» من هذه التقاليد والقيم، التي لم تعد تليبي مطالبه وتستجيب لطموحاته، فمالمسلمون «قد آثروا مغادرة هذا الماضي والانصراف عن هذه الأشباح والخيالات، فانصرفوا لذلك عن الشعر الذي يمثلها»<sup>(٢)</sup>.

وكان لا بد من شعر جديد، يتجاوب فكراً وعاطفة ولغةً وصوراً وأسلوباً مع هذا الفضاء الفكري الإسلامي مما أدى إلى «تكون موضوع ومصطلح جديدين»

(١) شكري فيصل: تطور الفولكلور بين الجاهلية والإسلام، ص ٢٥٥، ط ٦، ١٩٨٢م، دار العلم للملايين، بيروت.

(٢) نفسه/ ٢٦٢.

يرتبط أدب ما قبل الإسلام فيها بالجاهلية، ويرتبط ما بعده بالإسلامية. وقد لاحظ الدكتور عبد القادر القط أن عصر الإسلام قد تمت فيه أكبر نقلة حضارية في أوجز زمن، تغيير في العقيدة، وهجرة وفتوحات جديدة أدبا إلى الاطلاع على نظم المعيشة وتقاليد اجتماعية وتراث حضاري. فلا شك «أن تلك الهجرة وما صاحبها من فتوح وثورات وقلاقل قد هزت نفس العربي هزاً عتيقاً لعلنا لا نقدره الآن حق قدره... ولا شك أن ما اضطربت به النفس العربية من توزع وحنين ورضاً وعزة، وما طرأ على الفكر العربي من نور العقيدة وثقافتها، وما عرفه من تراث البيئات الجديدة التي استوطنها، كان لا بد أن يجد سبيله إلى الأدب العربي شعره ونثره»<sup>(١)</sup>.

ومن هنا كان عبد القادر القط يرى أن: «من واجبه أن يبحث عن مظاهر ذلك التحول الفكري والوجداني، وما أحدثه من تطور وتجديد في الشعر والنثر العربي حينذاك، محاولاً أن يستشف من وراء المستوى التعبيري المباشر لذلك الأدب شيئاً من الدلالات والرموز التي يمكن أن تفصح عن ذلك التحول في صيغة فنية جديدة»<sup>(٢)</sup>.

فهناك تحول فكري، وتحول وجداني، وتغيير وتجديد في أساليب التعبير والدلالات والرموز، والصيغ الفنية، كلها تشكل شروطاً موضوعية لتكون الموضوع الأدبي الإسلامي، ولقد كان ابن سلام الجمحي، قد نبه إلى نغطن عمر بن الخطاب لذلك، حينما كتب إلى: «عامله، أن سل ليدياً، والأغلب، ما أحدثنا من الشعر في الإسلام؟ فقال الأغلب:

أرجزاً سألت أم قصيدا      فقد سألت هيناً موجوداً

(١) عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، ص ٧، ط ١٩٧٩م، دار النهضة العربية، بيروت.

(٢) نفسه/ ٨.

وقال ليبد: «قد أبدلني الله بالشعر سورة البقرة وآل عمران»<sup>(١)</sup>. فالشاعران: ليبد والأغلب، قد بينا أن الموضوع الذي سأل عنه عمر بن الخطاب صار «هيناً موجوداً» فاما الأول فرآه مجسماً في الرجز والقصيد، وأما الثاني فرآه مجسماً في هذا التصور الجديد الذي طرحه القرآن الكريم.

فالنور العقائدي الجديد قد أحدث انقلاباً خطيراً في النفس العربية، ثم في نفوس أهل الأمصار المفتوحة من الأندلس غرباً إلى جاكارتا شرقاً. وأدى ذلك إلى تحول كبير في التصور الإنساني في كل هذه الربوع للكون والحياة. مما أدى حتماً إلى تحول فكري ووجداني تجلّى في الأدب على مستوى المضامين ومستوى الصيغ الفنية. وكان هذا الإنتاج الجديد هو الذي أطلق عليه ابن سلام الجمحي - وهو أول من ألف في النقد قديماً - مصطلح «فحول الشعراء الإسلاميين» في مقابل «شعراء الجاهلية» الذين كانوا يعبرون عن تصور للكون والحياة مختلف تمام الاختلاف، قال: «فصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين فأنزلناهم منازلهم، واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة وما قال فيه العلماء. وقد اختلف الرواة فيهم، فنظر قوم من أهل العلم بالشعر والنفاز في كلام العرب والعلم في العربية إذ اختلفت الرواة وقالوا بآرائهم... فاقصرتنا في هذه على فحول الشعراء الإسلاميين للاستغناء عن فحول شعراء الجاهلية، بطبقتي المؤلف في ذلك، وربيت هذا المؤلف على عشر طبقات، كل طبقة تجمع أربعة من فحول شعراء الإسلام»<sup>(٢)</sup>.

فالشعراء في مؤلف ابن سلام الجمحي (٢٣١هـ) يميز بعضهم عن بعض المصطلح العقائدي، لذا كان الفصل بينهم قد قام على اعتبار «الجاهلية والإسلام»

(١) محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، ص ٢٩-٣٠، دار النهضة العربية، بيروت.

(٢) نفسه ص ٩-١٠.

قبل كل شيء، وهذا يعني إنزال الشعراء في طبقة المؤلف على أساس الفضاء الفكري الذي يتنفس كل واحد من خلاله.

فهناك الشاعر الجاهلي، وهناك للمخضرم الذي يجمع بين التصور الإسلامي والترسبات الثقافية الجاهلية التي لم تبرح النفس لأسباب ربما عبر الرسول ﷺ عنها حينما قال لصحابي: «إنك امرؤ فيك جاهلية». وهناك «فحول شعراء الإسلام».

بل كان ابن سلام الجمحي قد استخدم عقله النقدي العقائدي حتى في الشعر الجاهلي نفسه، فميز بين أشعار الجاهلية باعتبار الإدراك والقيم، فقال: «وكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره ولا يستبهر بالفواحش ولا يتهكم في الهجاء، ومنهم من كان ينعي على نفسه ويتعهر، ومنهم: امرؤ القيس والأعشى، وكان الفرزدق أقول أهل الإسلام في هذا الفن، وكان جرير - مع إفراطه في الهجاء - يعف عن ذكر النساء، كان لا يشبب إلا بامرأة يملكها»<sup>(١)</sup>.

ومع كل ذلك، فهناك احتمالان يطرحان بشأن الخلفية الثقافية التي يدل عليها المصطلح الذي يستخدمه ابن سلام للتمييز بين الأنواع الشعرية:

- ١- أما الاحتمال الأول: فهو أن يكون المصطلح يحمل دلالة زمنية، وعندئذ تكون لحظة الوعي الروحي عند المجتمعات هي الفاصل بين جاهلي وشعر إسلامي.
- ٢- وأما الاحتمال الثاني، فهو أن يقصد بالمصطلح تمييز الآداب باعتبار المضامين وما تستتبعه من تغير في الخصائص الفنية.

نقول ذلك؛ لأننا رأينا يتحدث عن شعراء يتألهون في الجاهلية ويتعففون،

(١) طبقات الشعر ص ١٣.

وآخرين يتعهمرون ويتفحشون. ويتحدث بالمقابل عن الشعراء في الإسلام يختلف بعضهم عن بعض كذلك، مما يبين من جهة إدراكه لمعنى الجاهلية من حيث إنها فكر وحالة وجدانية وقيم وعقيدة، لا ترتبط بالنفوس والعقول والقلوب، ومن جهة أخرى، شعوره التام بأثر الفضاء الفكري السائد في تمييز الآداب، ويبين ذلك حديثه عن شعراء يهود في الجاهلية، هم طبقة «يهود المدينة»<sup>(١)</sup>.

ومهما يكن من أمر فإن مصطلح وموضوع «الأدب الإسلامي» كان له عمق عظيم في تاريخ الأدب العربي. ولعلنا يمكن أن نجده في تاريخ الأدب التركي والفارسي والهندي، وغير ذلك من الأمصار التي فتحت وحسن إسلامها. ولقد كان المستشرق «غوستاف فون غرنباوم» في مقاله: «روح الإسلام كما تبدو في الأدب العربي» الذي نشره بمجلة Studia-Islamica سنة ١٩٥٣م قد أثار قضية هذا المصطلح متاثلاً: «فهل ثمة من معنى لقولنا: أدب إسلامي أكثر من إطلاق لفظة إسلامي لتشمل الشعوب العديدة التي اعتنقت الإسلام؟»<sup>(٢)</sup>، ثم يمضي ليقول: «فإذا نظرنا إلى روح الإسلام على هذا النحو وجدناها منبثة في أدب كل صقع إسلامي»<sup>(٣)</sup>، ولا شك أن هذا الباحث قد ربط بموضوعة بين سببين يسوغان استعمال مصطلح: «الأدب الإسلامي» وهما الرقعة الجغرافية التي انتشر فيها الفضاء الفكري الإسلامي بعد الفتوحات، واعتناق تلك الشعوب للعقيدة الإسلامية، وما يرتبط بها من قيم أخلاقية، سيكون لها انعكاسها الكبير على آداب تلك الشعوب شكلاً ومضموناً، ومن ثم كان يرى

(١) طبقات الشعراء ص ٧٠.

(٢) غوستاف فون غرنباوم: دراسات في الأدب العربي، ص ٣٩، ترجمة محمد يوسف وآخرين، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

(٣) نفسه / ٤٠.

أنه: «حيث سيطر الدين الإسلامي يمكن أن نلخص العبارة بين روح الإسلام والتأثر الأدبي على هذا النحو: إن وحدة الآداب التي يمكن أن نسميها إسلامية لأن أربابها اندمجوا معاً في دين واحد ظلت سليمة متماسكة الأطراف؛ لأن أصحابها توحّدوا في تجربتهم الوجودية، وتوحّدوا في منازعتهم الفكرية الأساسية، وتوحّدوا بالانضواء تحت سلطان مبادئ تنص على الشكل وطريقة التعبير. وإن تنس فلا تنس اشتراكهم في نظام سياسي واجتماعي عاشوا في ظله»<sup>(١)</sup>.

وبهذا، يكون هذا الباحث قد وضع النقاط على الحروف بالنسبة للشروط والظروف التي تصافرت على ظهور مصطلح «الأدب الإسلامي»، سواء ما يتعلق بالجانب العقدي أو الفكري أو الجغرافي أو السياسي أو طرق التعبير، بل ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، فكشف عن الألوان الأدبية التي خص بها المجال الثقافي الإسلامي دون غيره كالمقامات التي قال بشأنها: «أما الطابع الإسلامي في محتواها فأمر بارز للعيان، وقد طالما عالج الأتقياء هذا الموضوع منذ وفاة الرسول ﷺ . . . فإذا اتجهنا إلى الشكل الخارجي؛ وجدنا الشكل الخارجي في المقامة من حيث البدء بالسجع والانهاء بالشعر خاصية تعد مقصورة على الحضارة الإسلامية. . . يبدو أنها ليست لها جذور في الجاهلية»<sup>(٢)</sup>، ولكن هذا الباحث، لم يرفض تأثر المقامة في شكلها الداخلي بما هو عربي، فقال: «أما الشكل الداخلي، فيبرز النزعة العربية، إلى الانتقال السريع الخاطف من الجدل إلى الهزل ومن الوضع إلى الرفيع مُحَوَّرَةً في نزعة تقارب السخرية الرومانتيكية»<sup>(٣)</sup>. وقد بين كذلك أن معتنقي الإسلام من الأعاجم لم يتوقف أمر أسلمة الأدب عندهم في حدود الجانب الروحي، وإنما تعداه إلى الصيغ الأدبية التي كانت من

(١) غرينبولم: دراسات في الأدب العربي ص ٤٩-٥٠.

(٢) نفسه/ ٥٣-٥١.

(٣) نفسه/ ٥٤.

ملازمات الوحي، وقد أدهشه عمق ذلك، فقال: «وقد مضى وقت طويل بين اعتناق الغرباء للإسلام، واستعمالهم الأفكار والاستعارات والإشارات الإسلامية، ولكن من الغريب المدهش أنه لم يمض جيلان على ظهور الإسلام حتى امتلأ الأدب العربي بالموضوعات ويصور التعبير المتصلة بالدوافع الدينية»<sup>(١)</sup>.

وإذا كان غوستاف فون غرنباوم قد أدهشته سرعة هذه الأسلمة في الأدب العربي؛ فإنه قد يكون من المدهش حقاً أن نجد الأدب الهندي يحافظ على «إسلاميته» حتى في الوقت الذي تعرض فيه الأدب العربي إلى زلزلة قوية مسته في عمق الروح الأدبية والإسلامية. يقول العلامة أبو الحسن علي الحسيني الندوي: «وكان من حسن حظ الشعب المسلم الهندي، ومن تيسير الله تعالى للدعوة الإسلامية والأدب الإسلامي أن الشعراء لم يتجهوا في تلك الفترة (فترة تضعف الخلافة العثمانية) اتجاهاً سلبياً ساخراً من الإسلام هائزاً بقيمه ومثله، بل كان فحول الشعراء وأصحاب المدارس الشعرية المتميزة يغلب عليهم الإيمان بالله والحب للرسول. فكان أئمة الشعر الأردّي في الزمن الأخير، شعراء مسلمين محتشمين، عدد منهم يلتزمون التزاماً إسلامياً كاملاً في مقدمتهم وعلى رأسهم: الشاعر فضل الحسن حسرت موهاني، وشوكت علي فاني بديواني، وأصغر كوندوي، وسيد علي سكندر حكر مراد آبادي. . وإقبال محمد سهيل. . وآخرون يطول ذكر أسمائهم، فلم يُبتَلِ الأدب في الهند بمثل ما ابتلي به في الشرق العربي بالفوضى الفكرية، وتحمرر من جميع القيود والآداب. ونبغ بجوارهم كتاب في اردو، يعتبرون منشئي مدارس أدبية ممتازة، وأساليب مرموقة نموذجية كلهم إسلاميون في فكرهم وعقيدتهم»<sup>(٢)</sup>.

(١) دراسات في الأدب العربي ص ٤٠.

(٢) أبو الحسن علي الحسيني الندوي: نظرات في الأدب، ص ٨٤، ط ١، ١٩٨٨م، دار القلم، دمشق.

إن «الأدب الإسلامي» إذن مصطلح يطلق ليعبر عن هذا التوجه الروحي والفكري والتعبيري الذي يمتد حيثما وجد الإسلام ديناً وعقيدة وسلوكاً ونظاماً، ولذلك كان الباحثون في هذا المجال يطرحون أسئلة كهذين السؤالين اللذين طرحهما غوستاف فون غرنباوم:

١- لا ندرى إن كان مثل هذه النظرة - التي تعنى بمواجهة الأصداء التي تركتها العقيدة الإسلامية، والأخلاق الإسلامية في الأدب - تسهم إسهاماً قيماً في تجلية فهمنا للعلاقة، بين النتاج الأدبي الإسلامي، وبين الإسلام ديناً ونظاماً اجتماعياً سياسياً؟<sup>(١)</sup>.

٢- هل من حقنا أن نبحث عن التوافق بين هذه الأساليب الأدبية في الأدب الإسلامي، وبين الخصائص البنائية الأساسية في الإسلام؟<sup>(٢)</sup>.

لئن كان غرنباوم والتدوي قد أثبتا بعد تمحيص أن روح الإسلام كانت بادية المعالم والملامح في الآداب التي أنتجها الخيال الإنساني في كل البقاع التي هيمن الدين الإسلامي على قلوب أهلها؛ فإن المفكر الأوروبي روجيه غارودي قد لاحظ تغلغل هذه الروح في الفن الإسلامي كله. فمثلاً رأى أن: «لكل عنصر من عناصر الهندسة الإسلامية إذن مهمة رمزية تتحكم ببنيتها»<sup>(٣)</sup>.

ولقد لفت انتباهه في الفن الإسلامي هذه الوحدة العميقة التي توجد حيثما وجدت الشعوب الإسلامية من الأندلس غرباً إلى سمرقند وجاكرتا شرقاً؛ إذ إن: «نظرة ولو سطحية على الفن الإسلامي في العالم تبين وحدته العميقة، فحينما نمنع النظر في أي بناء نتطلع إليه، فإننا نشعر بالتجربة الروحية نفسها تعيش

(١) غرنباوم: دراسات في الأدب العربي ص ١٤٠.

(٢) روجيه غارودي: الإسلام دين المستقبل، ص ١٣٦، ترجمة عبد المجيد بارودي، دار الإيمان، بيروت.

فيه، بالنسبة لي، من مسجد قرطبة الكبير إلى جوامع تلمسان الصغيرة، وإلى مسجد القرويين في فاس أو مسجد ابن طولون في القاهرة، ومن جوامع إسطنبول العملاقة إلى قباب مسجد أصفهان الفردوسية أو المشذنة الخلزونية المتقشفة في سامراء، ومن ضريح تيمورلنك في سمرقند إلى الضريح المتلألئ في تاج محل بالهند، ومن قصور الحمراء في غرناطة إلى قصور علي كابو وشبهيل سوتون في أصفهان؛ فإني كنت دائماً أشعر - وبشكل حي - أن كل هذه المباني قد بناها شخص واحد، واستوحاها من الإيمان ذاته وتلبية لدعوة إله واحد، في الإسلام كافة الفنون تقود إلى المسجد والمسجد إلى الصلاة<sup>(١)</sup>.

الفنون الإسلامية إذن تدور كلها حول محور واحد، عنه تنبثق، وفي مجراه تصب، هو الإيمان والوحدانية. فهذه الفنون - على تعددها وتنوعها - فإن الروح التي تسري فيها تشهد على وحدتها العميقة، مما يفرض أن تجمع تحت مصطلح واحد هو «الفن الإسلامي».

إنه لمدهش حقاً هذا التناغم والتراسل الذي يحس به مستنوفة الفن في عمق الفن الإسلامي. والمدهش أكثر أنها جميعاً فنون غائية، تخدم غاية واحدة تريد أن تثبت للعباد جميعاً أنهم كلهم عباد الله، ويتجلى هذا الاتحاد الذي يخترق الخط الزمني فتحس بالروح الإسلامية في شعر حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة في فجر الإسلام، كما نحس بها في المقامات بوصفها فناً إسلامياً مستحدثاً، ونحسها في شعر المتنبي والمعري في المشرق، كما نحسها في شعر عبد الجليل بن وهبون المرسى، ويكر بن حماد المغاري، ومقامات السرقسطي الأندلسي، وفي شعر محمد إقبال وغيره في الهند وباكستان.

(١) غارودي: الإسلام دين المستقبل ص ١٣٣.

على أن هذا الشعر الذي أنتج تحت مظلة الإسلامية، قد نجد في قديمه وحديثه ما يمثل شعر العصاة، كما نجد ما يمثل شعر الزهد والتصوف وشعر التقاء، ولذلك أسبابه الدينية والنفسية والحضارية والسياسية.

فكل هذه عوامل تؤدي إلى ظهور حالات شاذة في بعض العصور الأدبية، وليست ظاهرة الغزل الفاحش، والجهر بالسوء، والإلحاد الذي يظهر على ألسنة بعض الشعراء والكتاب إلا دليلاً على ذلك. فنحن نجد غارودي يلاحظ أن في أشعار أبي نواس - التي عبر فيها عن مباحج الحياة في قصور بغداد، التي يمثل ريتها وفضيحتها الخمر ونشوته والغزل بالغلمان والنساء - ما يشبه الشاعر الفرنسي «فرانسوا فيون» ولكنه على أية حال «يعتبر خارج تيار الشعر الإسلامي العام»<sup>(١)</sup>. كما نجد إحسان عباس يشير إلى هذا الأدب الفاحش في بعض أشعار الأندلسيين، ويبين أن: «كثيراً من الموضوعات التي انصرف إليها الشعر ليس مما يقف مباشرة على النقيض من النزعة الأخلاقية، بل إن بعض موضوعات تتصل بالحياة الإنسانية والطبيعة الإنسانية اتصالاً لا انفكاك له، ولكن موطن الخطر فيما هو لا أخلاقي منها، وفيما هو لا يتعارض والمقاييس الأخلاقية، إن الإسراف يحجب الرؤية الصحيحة لما قد يكون أهم منها في ظرف دون آخر»<sup>(٢)</sup>.

ففي الآداب التي أنتجت تحت مظلة الإسلام وعلى امتداد محور (الأندلس/ أندونيسيا) روح إسلامية تتراوح بين القوة والضعف تبعاً لقوة الإيمان وضعفه وصلاح أخلاق المجتمع وفساده. ولئن كان هناك إسراف في المجون في بعض

(١) غارودي: الإسلام دين المستقبل ص ١٤٦.

(٢) إحسان عباس وآخرون: دراسات في الأدب الأندلسي، ص ٢١، الدار العربية للكتاب لبارنوس، ط ١،

سنة ١٩٧٨م.

الحقبة التاريخية، كالذي شاع في عصر أبي نواس في المشرق وابن هاني الأندلسي في الأندلس؛ فإنه يعد نتيجة طبيعية للتurf الذي بلغته الحضارة الإسلامية في المشرق والمغرب، بل إن علاقة أحدهما علاقة السبب بالسبب، تضافراً معاً لإسقاط الحضارة الإسلامية السامقة. وقد صاغ عبدالرحمن ابن خلدون هذا القانون الحضاري كما يلي:

«فالترف مفسد للخلق؛ بما يحصل للنفس من ألوان الشر والسفسفة وعوائلها كما يأتي في فصل الحضارة، فتذهب منهم خلال الخير الذي كان علامة على الملك ودليلاً عليه، ويتصفون بما يناقضها من خلال الشر، فتكون علامة على الإدبار والانقراض، بما جعل الله من ذلك في خليقته، وتأخذ الدولة مبادئ العطب وتتضعض أحوالها وتنزل بها أمراض مزمنة من الهرم إلى أن يقضي عليها»<sup>(١)</sup>. وبين في موضع آخر كيف يؤدي الترف والشهوات إلى الفساد الأخلاقي، الذي منه - طبعاً - الجهر بالفواحش في صيغ أدبية يوسم بها مجتمع معين في وقت معين، مما يجعل ذلك الأدب ليس من الإسلام في شيء؛ لطفوت الوازع الديني والأخلاقي، فقال: «... ثم تجدهم - لكثرة الشهوات والملاذ الناشئة عن الترف - أبصر بطرق الفسق ومذاهبه والمجاهرة به وبدواعيه ويطارح الحشمة في الخوض فيه، حتى بين الأقارب وذوي الأرحام والمحارم... ويوج بحر المدينة بالسفلة من أهل الأخلاق الذميمة، ويجاريهم في ذلك كثير من ناشئة الدولة وولدتهم... وإذا كثر ذلك في المدينة أو الأمة تأذن الله بخرابها وانقراضها؛ وهو معنى قوله تعالى: ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَرْنَاهَا تَدْمِيرًا﴾ [الإسراء: ١٦]... ومن مفاصد الحضارة أيضاً الانهماك في الشهوات والاسترسال فيها لكثرة الترف فيقع

(١) ابن خلدون: مقدمة تاريخ العلامة ابن خلدون، ج ١، ص ٢٩٩.

التفنن في شهوات البطن من المأكّل والملاذ والمشارب وطبيها، ويتبع ذلك التفنن في شهوات الفرج بأنواع المناكح والزنا واللواط، فيفضي ذلك إلى فساد النوع... بل نقول: إن الأخلاق الحاصلة من الحضارة والترف هي عين الفساد<sup>(١)</sup>.

إن الفساد الذي كان ينتشر في المجتمعات الإسلامية نتيجةً طبيعية للترف من جهة، وللسكوت عن الجهر بالفحش باسم حرية الأدب والأدباء من جهة أخرى، ولغيباب النقاد الأخلاقيين من جهة ثالثة، كما أن صلاح المجتمعات لا يأتي إلا عن طريق صلاح النقاد وأسلمته، ودفعه الأدب ومن ثم المجتمع إلى الأسلمة، ولذا؛ نجد من النقاد المعاصرين من يدعو إلى إعادة النظر في تاريخ الأدب الإسلامي على امتداد عمر الحضارة الإسلامية لتصفيته: «مع فرز الأدب الإسلامي من عموم أدب المسلمين»<sup>(٢)</sup>، وسبب دعوته إلى الفرز ليس هو الضرورة الأخلاقية فقط، ولكن لأن: «الأدب لدى الأمة الإسلامية في تاريخها الطويل ذو وزن ثقيل، وفيه كنوز فكرية وجمالية عظيمة، وقد اختلط به بوجه عام مضامين فكرية صريحة أو رمزية أو ذات إحياء باطني لا يسمح بها الإسلام؛ فهي مما لا يصح لنا أن نسميها أدباً إسلامياً كالتزعات الإلحادية وتعبيرات المعجون الفاحش والداعية إلى الفسق والفجور، والباطنيات الإباحية وآراء وحدة الوجود وشطحات التعبيرات الفاجرة في مزاعم العشق الإلهي والخمريات وأشباه ذلك؛ مما هو صادر عن فساق المسلمين أو الملاحدة والمنافقين والزنادقة المتسمين في الظاهر للأمة الإسلامية أو الجهلة من الاتباع المخدوعين»<sup>(٣)</sup>.

(١) ابن خلدون: المقدمة ٢/٦٣٣-٦٦٦.

(٢) عبدالرحمن حسن حبيكة الميداني: مبادئ في الأدب والدعوة، ص ٢٩، دار القلم، دمشق، ط ٢، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م.

(٣) نفسه / ٢٧-٢٨.

ومن الطيبي أن تفضي قراءة الأدب الذي أنتج تحت المظلة الإسلامية منذ عهد الرسول ﷺ إلى يومنا هذا إلى نتائج باهرة، ترىنا الأدب الإسلامي النظيف الطاهر الذي سكنت عنه العقليات الناقدة بسبب هيمنة الفكر الغربي عليها منذ بدأت الدراسات والبحوث العلمية تشق طريقها إلى الوجود. ولا شك أننا سنجد الخطابة كلها إسلامية، وسنجد الشعر الإسلامي في كل المواضيع، وسنجد الثر الفني الذي أنتج على شاكلة: الأدب الكبير والأدب الصغير لابن المقفع، الذي كان مقياسه الأساس في الكتابة هو: «اعلم أن لسانك أداة مصلته يتغالب عليه عقلك وغضبك وهواك وجهلك، فكل غالب عليه مستمتع به وصارفه في محبته. فإذا غلب عليك عقلك فهو لك، وإن غلب عليه شيء من أشباه ما سميت لك فهو لعدوك، فإن استطعت أن تحتفظ به وتصونه، فلا يكون إلا لك، ولا يستوي عليه أو يشاركك فيه عدوك فافعل»<sup>(١)</sup>. وسنجد الرسائل التي تعد من أحسن ما كتب في مجالها، كرسائل عبد الحميد الكاتب<sup>(٢)</sup>، وقبلها رسائل علي يد علي بن أبي طالب رضي الله عنه إذ كانت تنشأ مدارس كبيرة، فنحن - على حد تعبير شوقي ضيف -: «لا نصل إلى ديوان هشام بن عبد الملك (١٠٥-١٢٤) حتى نحس أنه كان مدرسة كبيرة؛ وهي مدرسة رقى فيها الثر الفني لهذا العصر إلى أبعد غاية كنا نتظره»<sup>(٣)</sup>. وجملة القول: إن الأدب الإسلامي عموماً والعربي خصوصاً لم يفقد صلته بالتوجيه الأخلاقي في أية خطوة أو مرحلة<sup>(٤)</sup>.

(١) ابن المقفع: الأدب الكبير والأدب الصغير، ص ٧٨، دار الجبل، بيروت، د.ت.

(٢) شوقي ضيف: تلخيص الأدب العربي: العصر الإسلامي، ص ٤٧٣، دار المعارف بمصر، ط ٦.

(٣) نفسه / ٤٧٠.

(٤) إحسان عباس: دراسات في الأدب الأندلسي، ص ٩.

وإنه كان - كأي ثقافة نتج في ظل فضاء فكري حضاري - يخضع لها في الغالب ويتمرد على بعض مقوماتها أحياناً، ولكن تبقى روح ذلك الفضاء الفكري هي السائدة. وقد عبر عن ذلك (غريناوم) حينما قال: «إن وحدة الآداب التي يمكن أن نسميها إسلامية؛ لأن أربابها اندمجوا معاً في دين واحد ظلت سليمة متماسكة الأطراف؛ لأن أصحابها توحّدوا في تهميتهم الوجودية وتوحّدوا في منازعهم الفكرية الأساسية»<sup>(١)</sup>.

### بعث مصطلح «الأدب الإسلامي»:

إن كل ما سبق يعني أن الأدب الإسلامي من حيث هو نصوص أدبية شعرية ونثرية تجسم روح الإسلام، وتعبّر عن الفكر الإسلامي وعن هموم المسلمين وآمالهم ظل موجوداً منذ إشراق نور الإيمان في قلب أول شاعر من شعراء الرسول ﷺ، وأن المصطلح قد استخدم أول الأمر في مرحلة كان الناقد يجد نفسه أمام نوعين أو ثلاثة أنواع من العقائد والأفكار تسيطر على الأدب، وهي: الجاهلية، واليهودية، والإسلام؛ وذلك كان - بالضبط - في مرحلة التاريخ للنصوص الأدبية وجمعها، وقد تجلّى المصطلح أول ما تجلّى عند الناقد ابن سلام الجعفي كما رأينا قبل قليل.

وعندما ساد الإسلام واختفت الجاهلية والكفر والإلحاد اختفى المصطلح الذي جاء أساساً ليميز الآداب باعتبار العقائد وبقي الأمر كذلك إلى العصر الحديث ولذا كان علينا أن نسأل الآن: ما الذي بعث مصطلح «الأدب الإسلامي» من جديد؟

يقال أحياناً: إن التاريخ يعيد نفسه، فهل تكون ثمة أسباب ماثلة لما سبق

هي التي بعثت المصطلح من مرقده؟

(١) غريناوم: دراسات في الأدب العربي، ص ٤٩-٥٠.

إن الأدب صورة من صور الحضارة، بل هو الصورة الأكثر بروزاً في ملامح الحضارات؛ لما له من قدرة على استيعاب عناصر الحضارة كلها المادي منها والمعنوي، العقلي منها والوجداني، لذلك نحمده أسرع من غيره من الفنون إلى الاستجابة للمواقف، كما تراه أكثر مواجهة للتحديات الحضارية الفكرية والسياسية والجمالية. وأحسب أن بروز وبعث مصطلح «الأدب الإسلامي»، ومن ثم مصطلح «النقد الإسلامي»، إلى السطح الثقافي من جديد يعزى أساساً إلى هذا التحدي الحضاري والثقافي، الذي نشعر به حياً على فترات مختلفة من تاريخ الحضارة الإسلامية ويبرز بقوة في عصرنا؛ ولعل الدكتور (نصر حامد أبوزيد) على حق حين يقول: «وإذا كان ذلك التحدي الحضاري الذي واجه أمتنا منذ سبعة قرون هو الذي حدد للعلماء طرائقهم في التأليف والتصنيف، فجمعوا كل ما كان له علاقة بالنص (القرآني) من قريب أو من بعيد تحت عنوان «علوم القرآن»؛ فإن التحدي الذي يواجهنا اليوم يفرض علينا سلوك طريق آخر»<sup>(١)</sup> ولكن ما هو هذا الطريق الآخر؟

إن الطريق الوحيد الذي يصلح اليوم للتحدي وإثبات الذات ينبغي أن يكون أقدر على المقاومة والتحدي والمواجهة. وهو أمر لا تستطيعه «التزعة القومية» أو غيرها من النزعات التي جربت. ومن ثم يبقى الخيار الوحيد الصالح للبقاء هو العقيدة؛ تلك التي برهنت على فاعليتها منذ زمان. وعلى هذا الأساس ظهر مصطلح «الأدب الإسلامي» ومصطلح «النقد الإسلامي» مزامين - تقريباً - للصحوّة الإسلامية كتحدٍ ومقاومة للغزو الفكري والحضاري والثقافي الذي أخذ يمتد في الفراغ الذي كانت تعيشه المجتمعات الإسلامية، لسبب من الأسباب التي قد تفسرها نظرية ابن خلدون السابقة.

(١) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن، ص ١٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

كان التحدي في مجال الأدب قد بدأ - في فترة الحداثة - زمن الرافعي والعقاد وشكيب أرسلان، وقد بلغ أوجه خاصة بالنسبة للجملة الأدبية، التي يظهر فيها أسلوب القرآن.

لقد كان التفرييون - وهم يد أوروبا في العالم الإسلامي - قد عمدوا إلى ضرب الإسلام من حيث هو عقيدة ونظام حياة ومشروع حضاري بضرب أقوى وسائله، وهي «اللغة العربية»؛ لأنها لغة القرآن، و«الأدب الإسلامي» بصفته التعبير الفني الجميل عن الوجدانات الإسلامية؛ ومن هنا جاءت التحديات التي عبر عنها الرافعي وشكيب والعقاد في المشرق؛ وعبدالحاميد بن باديس، والبشير الإبراهيمي، وإبراهيم أبو اليقظان في المغرب بمثابة رد فعل.

ف نجد الرافعي يكتب تحت عنوان «الجملة القرآنية»: "نبهتني إحدى الصحف العربية التي تصدر في أمريكا عندما تناولت الكلام على رسائل الأحزان بقول جاء في بعض معانيه، أنني لو تركت الجملة القرآنية والحديث الشريف ونزعت إلى غيرهما، لكان ذلك أجدى علي... ولقد وقفت طويلاً عند قولها: «الجملة القرآنية» فظهر لي في نور هذه الكلمة ما لم أكن أراه من قبل... وإذا أنا فعلت ذلك ورضيته، أفتراني أتبع أسلوب الترجمة والجملة الإنجيلية؛ وأسف إلى هذه الرطانة الأعجمية المعربة... وأعين بنفسي على لغتي وقوميتي؛ وأكتب كتابة تمت أجدادي في الإسلام ميتة جديدة... فرأيت القوم قد أثمرت شجرتهم ثمرها المر، وخلف من بعدها خلف أضاعوا العربية بعريتهم وأفسدوا اللغة بلغتهم... وليتهم اقتصروا على هذا في أنفسهم وأنصفوا منها؛ بل هم يدعون إلى مذهبهم ذلك... ومرجع هذا البلاء كله أن عربية «الجملة الإنجيلية» تغزو عربية «الجملة القرآنية»... على أنني لا أعرف ما في ضعف الأساليب

الكتابية، والتزول باللغة دون منزلتها، إلا واحداً من ثلاثة:

مستعمرون يهدمون الأمة في لغتها وآدابها، لتتحول على أساس تاريخها الذي هو أمة به، ولن تكون أمة إلا به.

وإما النشأة في الأدب على مثل منهج الترجمة في «الجملة الإنجيلية» والانطباع عليها وتعوج اللسان بها.

وإما الجهل من حيث هو الجهل أو من حيث هو الضعف<sup>(١)</sup>.

إذا تأملنا النص وجدنا الرافعي - في معركته هذه - يستخدم عبارات ذات طابع عقائدي ليميز لونين من الأساليب التي تتخذ من العربية لساناً يعد أولهما مرتبطاً بروح القرآن، ويعد ثانيهما مرتبطاً بروح الإنجيل، ويسمى الأول «الجملة القرآنية»، والثاني «الجملة الإنجيلية»، وقد يتساءل: «أكتب كتابة تميت أجدادي في الإسلام؟».

إن هذه العبارات من الأهمية بمكان؛ لأنها تبين طبيعة الصراع والتحدي الذي كان جيل الرافعي يعانيه على مستوى الأدب أسلوباً وفكرةً ولساناً. فالصراع كان قائماً على أشده بين الأدب الإسلامي والأدب النصراني. فالرجل حين يذكر «الجملة القرآنية» في مقابل «الجملة الإنجيلية» إنما يجسم في صورة بديعة الفرق بين الأديين: الإسلامي والنصراني.

إذا كان الرافعي قد حمل لواء الدفاع عن الأسلوب القرآني شكلاً ومضموناً في مصر، فإن شكيب أرسلان قد أثار القضية في الشام وبين أن: «هناك دسائس خفية تظهر بعض أطرافها في هذه الجملة؛ ولكن دعني أقل لك: إنه ليس مرادهم العدول عن الركافة ولا مناصبة القرآن العدواة لمجرد كونه قصيحاً.. إن

(١) مصطفى صادق الرافعي: تحت راية القرآن، ٢٦-٢٨، دار الكتاب العربي، بيروت، ٧٥، ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م.

هذه الفئة لا تمنح الفصاحة من حيث هي، ولا تدين بالركاكة التي كان يدين بها قيس أحمد فارس فيسخر منهم ما يسخر، ولا تحارب اللغة العربية نفسها، ولكنها تحارب منها القرآن... القرآن... إن هذه الفئة تحارب القرآن والحديث وجميع الآثار الإسلامية؛ وتريد أن تبدل بها من كلام الجاهلية، وكلام فصحاء العرب حتى من المخضرمين والمولدين؛ وكل كلام لا يكون عليه مسحة دينية؛ وهذه الفئة قد تعددت غاياتها في هذا المنزع... ولذلك ترى هؤلاء دعاة إلى اللغة والآداب على شرط أن لا يكون ثمة قرآن ولا حديث، وأن تكون الصيغة لا دينية<sup>(١)</sup>.

إن شكيب أرسلان كان أكثر إيضاحاً لطبيعة الصراع والتحدي الذي سيعمل على إبراز مصطلح «الفن الإسلامي»؛ لأنه بين أن الصراع قام من أجل الروح ولا شيء غير الروح؛ فهناك طائفة تحارب «الآثار الإسلامية» وتعمل جاهدة لأن تكون «الصيغة لا دينية» ولا يهم بعد ذلك أن تكون قديمة جاهلية أو مولدة أو مخضومة أو محدثة إنجيلية أو توراتية!!

نعم هناك وجه للصراع؛ هو «القديم والجديد»، ولكن ثمة مشكلة في فهم الحداثة نفسها، إذ إن قضية «الثابت والمتغير» ستطرح نفسها بكل ما تملك من ثقل؛ وقد صاغ شكيب أرسلان القضية هكذا:

«حجتهم في ذلك حب التجدد وكون القرآن والحديث وكلمات السلف كلها من القديم الذي لا يتلام مع الروح العصرية في شيء؛ وآخرون حجتهم في ذلك النزعة القومية التي هي بزعمهم تناقض النزعة الدينية. وأصحاب النزعة القومية هؤلاء يقولون: إنها من باب التجدد، وإن روح القومية هي السائدة في

(١) شكيب أرسلان: ما وراء الأكمة: مقال ضمن: تحت ولبة القرآن، ص ٣٤-٣٧.

هذا العصر؛ فالدين والمعاصرة نقيضان لا يجتمعان؛ فاما إذا سألهم سائل<sup>١</sup> قائلاً: إنكم وأنتم من دعاة التجدد، ومن قراء الآداب الأوربية لا تنكرون أن كتاب أوروبا اليوم من فرنسيس وألمان وإنجليز وطلانيان وإسبانيول وروس . . إنما آدابهم كلها مأخوذة من اللغات القديمة، كال يونانية واللاتينية؛ وأن آيات التوراة والإنجيل تدور على ألسنتهم وأقلامهم جارية فيها مجرى الأمثال، لا يكاد يخلو منها خطاب ولا كتاب حتى إن المنفضين منهم من العقيدة، يتكلمون بلغة من الإنجيل والتوراة<sup>(١)</sup>.

فهم إذن يتصارعون من أجل «الثابت والمتغير» وليس من أجل الأسلوب وحسب؛ إن دعاة التفريب يستهدفون القرآن والحديث في روحهما؛ أي القيم التي يحملانها والعقيدة التي يتميزان بالتعبير عنها، ومن ثم كانت الحملة على «الجملة القرآنية» من حيث هي حاملة لـ «الثابت» أما القديم من حيث هو أدب قديم فليأخذ منه الأديب ما يشاء، ولو كان يونانياً أو لاتينياً أو يهودياً أو مسيحياً، فالهم عندهم ألا يكون «أدباً إسلامياً».

والظاهر أن هذه النزعة كانت مستحكمة وعامة؛ فهذا الأمر لم يكن: «منحصرأ في الترك، وفي الفئة التورانية منهم، بل عندنا نحن من هذا النخل فسيل في مصر والشام وغيرهما»<sup>(٢)</sup>.

فإنهم جميعاً يتفقون على محاربة الحقيقة «فليس صواب الشيء وعدمه هو الحاكم عند هذه الفئة، بل هو مصدر الشيء بدون نظر إلى أي اعتبار آخر، فإن

(١) شكيب أرسلان: ما وراء الأكمة ص ٣٧.

(٢) نفسه ص ٣١، للتوسع انظر: عبد الباسط بدر مقال: "حاجتنا إلى مذهب أدبي إسلامي"، مجلة

الأمّة، ع ٦٦، السنة ٦، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م.

وكذلك مقاله: "الإسلام ومتغيرات الأدب العربي الحديث" مجلة الأمّة ع ٦٠، السنة ٥، ١٤٠٥هـ.

علموا كونه آتياً من طريق الدين أو ملائماً لحكم وارد في الشرع استمروا مذاقه قبل أن يلقوه»<sup>(١)</sup>، «هم ينسون أن هناك مبادئ ثابتة، وبديهيات ليس فيها قديم وجديد»<sup>(٢)</sup>.

ومن ثم كان الوجه الحقيقي للصراع قائماً حول «الثابت والمتغير» والإسلامي وغير الإسلامي، وإن اتخذ أفعنة مختلفة كالقومية والتجديد والتقليد إلخ. وقد فصح مالك بن نبي هذه اللعبة القذرة، التي يلعبها الأدياء الذين باعوا قيم المجتمع، وكانوا من أكبر الخونة للقضية الثقافية والإسلامية فقال: «... كما يتخذ الكاتب التقدمي - في الخارج ولأسباب أخرى - الموقف نفسه، فتراه وهو يخوض المعركة ضد الاستعمار، إذا به كانه ينحاز إلى صفوفه حينما تتخذ هذه المعركة صبغة فكرية»<sup>(٣)</sup>.

«لسنا نشير... إلى الصحفي أو الكاتب التقدمي الأجنبي فقط... بل نشير إلى المثقف العربي نفسه»<sup>(٤)</sup>. «إن الاستعمار الذي كان يقتنع بمن يعبر عن رغباته بلغة الصعاليك، أصبح في حاجة إلى من يعبر عنها بلغة تقرب إلى الفصحي»<sup>(٥)</sup>.

من هنا يتبين أن الصراع في جوهره صراع فكري؛ بين التفريبيين بصفة مجملة اليساريين منهم والليبراليين من جهة، والإسلاميين من جهة ثانية، ويترجم هذا الصراع الجمل، مثل: «جملة القرآن» و«جملة الإنجيل» و«جملة

(١) شكيب أرسلان: ما وراء الأكمة ص ٤١.

(٢) نفسه/ ٤٢.

(٣) مالك بن نبي: الصراع الفكري في البلاد المستعمرة، ص ١٠، دار الفكر الجزائري، دمشق.

(٤) نفسه/ ٢٠.

(٥) مالك بن نبي: في مهبط المعركة، ص ٧٩، دار الفكر، دمشق.

التوراة» والكاتب التقلمي الأجنبي» إلخ ... فكل هذه الصيغ تميل إلى معنى واحد هو روح الصراع وجوهر القضية.

ويعنى آخر نقول: إن معنى كل ذلك هو أن الحضارات التي قامت على الأساس الديني هي حضارات قامت على «النص»؛ فالحضارة الرومانية قامت على «جملة الإنجيل» و«جملة التوراة»، والحضارة الإسلامية قامت على «جملة القرآن»؛ ولذا كان الصراع حول الجمليتين يعني الصراع حول «التصين»؛ ذلك لأن: «القرآن نص لغوي يمكن أن نصفه بأنه يمثل في تاريخ الثقافة العربية نصاً محورياً؛ وليس من قبيل التبسيط أن نصف الحضارة العربية الإسلامية بأنها حضارة النص»؛ بمعنى أنها حضارة أُنبت أسسها وقامت علومها وثقافتها على أساس لا يمكن تجاهل مركز «النص» فيه، وليس معنى ذلك أن النص بمفرده هو الذي أنشأ الحضارة، فإن النص أياً كان لا ينشئ حضارة ولا يقيم علوماً وثقافة، إن الذي أنشأ الحضارة وأقام الثقافة جدل الإنسان مع الواقع من جهة، وحواره مع النص من جهة أخرى ... وإذا صح لنا بكثير من التبسيط أن نختزل الحضارة من بعد واحد من أبعادها يصح لنا أن نقول: إن الحضارة المصرية القديمة هي حضارة «ما بعد الموت»، وإن الحضارة اليونانية هي حضارة العقل، أما الحضارة العربية الإسلامية فهي حضارة النص»<sup>(١)</sup>.

ولكن ما معنى أن الحضارة الإسلامية حضارة نص؟

هل ذلك صحيح؟

وهل هي وحدها من بين الحضارات حضارة النص؟

في الواقع كل الحضارات التي تنهض بعيداً عن «النص» هي حضارات تختزن بذرة فنائها وزوالها، على أن الحضارات قد تقوم على «العقل» وحده، وقد

(١) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن، ص ١١.

تقوم على «المنهج التجريبي» وحده، وقد تقوم على «النص» وحده، ولكن في جميع الأحوال هناك خلل، لأن جميع الحضارات تحتاج إلى هذه الأسس الثلاثة:

١- العقل.

٢- التجربة.

٣- النص.

وهي أسس سنعود إليها في الحديث عن المنهج الإسلامي، غير أننا سنقف هنا عند علاقة «النص» بالطرح الذي ساد على مستوى هذا الصراع بين «الجملة القرآنية» و«الجملة الإنجيلية» كجدل أدى إلى بروز مصطلح «الأدب الإسلامي».

إن قولنا: إن الحضارة الإسلامية حضارة «نص» يعني - ببساطة شديدة - أن «الجملة القرآنية» بمفهومها الذي طرحت به، من حيث هي شكل ومضمون، وصورة وروح، هي التي صاغت الأدب الإسلامي في كل الأقطار الإسلامية، في فارس، وتركيا، والمغرب، والاندلس، وبشتى اللسنة، وذلك منذ دخول الشعراء العرب في الإسلام في عهد الرسول ﷺ إذ: «عندما انتشر الإسلام خارج الأقطار العربية، ودخلت فيه شعوب أخرى وتأثرت به آدابها نبئت لهذا الأدب أجنحة جديدة أعطته بعداً إنسانياً عالمياً، فقد ظهر في الأدب الفارسي منذ القرن الثالث الهجري تيار إسلامي استفاد من الأدب العربي شعره ونثره، واستفاد من القرآن والسنة، وحمل قضايا إسلامية كثيرة وأصبح تياراً موازياً للتيار الإسلامي في الأدب العربي، وربما يتفوق عليه في بعض القضايا والفنون، وما لبث الأدب التركي أن استفاد من الأدب الفارسي والعربي ونهل عما نهل منه الأدبان المذكوران من المعاني القرآنية فامتد الأدب الإسلامي إلى لغات أخرى وشعوب أخرى، وعندما تشكلت اللغة الأردية، وظهرت فيها الأعمال الأدبية

كانت الآثار الإسلامية جزءاً من نسيج هذه الأعمال، وما زالت الآداب الفارسية والتركية والأردية تحمل تياراً إسلامياً واضحاً حتى يومنا هذا<sup>(١)</sup>.

ولكن ما إن تدهورت الأوضاع السياسية في المجتمع الإسلامي وانتشر الجهل - ولا سيما بعد سقوط غرناطة في الأندلس، وسقوط الخلافة العثمانية في تركيا - حتى تهافت الغرب على العالم الإسلامي ليستمره، ويوجه فكره نحو الإيديولوجيات الفاسدة، التي فعلت فعلها على المستوى السياسي ومن ثم الأدبي، مما أدى إلى بروز التيار الشيوعي مدعماً بالترسانة العسكرية السوفياتية مما ولد صراعاً عنيفاً ونزاعاً قوياً هو كما يقول العقاد: «نزاع بين ما يسمونه الإيديولوجي الماركسي، والإيديولوجي الإسلامي»<sup>(٢)</sup> ومعناه أن ذلك النزاع كان من أهم الأسباب التي ولدت التحدي، وأوجبت ضرورة تمييز أدب عربي إسلامي من أدب عربي ماركسي.

غير أن الدكتور عبد الباسط بدر يرجع الأمر إلى ما آل إليه واقع الأدب في معظم البلاد الإسلامية حين توزعت عقائده منحرفة، فظهرت آثار النصرانية في كتابات: "لويس شيخو" و"سلامة موسى" و"غالي شكري" و"لويس عوض" و"إيليا حاوي" و"خليل حاوي" و"سعيد عقل" و"جبرا إبراهيم جبرا": ويكفي أن ينظر المرء في الشعر العربي الحديث ليرى الرموز النصرانية والصور الإنجيلية بارزة بين سطوره، وقد امتدت إلى إنتاج شعراء مسلمين كثيرين أبرزهم بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور<sup>(٣)</sup>.

(١) عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٨٣-٨٤، دار المنارة السعودية، جدة ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.

(٢) عباس محمود العقاد: أتيون الشعوب، ص ٧٩، ط ٦، دار الاعتصام، القاهرة، ١٩٧٧م.

(٣) مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٩٦.

كما ظهرت الأفكار الفلسفية الماركسية والوجودية وغيرها من المذاهب الفكرية الغربية والشرقية، وقد صار: «لهذه المذاهب منابر كبيرة في أدبنا العربي الحديث، وأن عدداً من أدبائنا قد تحولوا إلى دعاة مخلصين لها»<sup>(١)</sup>. أفلا يكفي ذلك حافزاً للبحث عن المصطلح البديل الذي يجمع الآداب التي تسري فيها الروح الإسلامية في كل البلدان الإسلامية، ليكون ذلك عامل وحدة لآداب كتبت بلغات مختلفة، في أوطان مختلفة حقاً، ولكنها تنبع من ذات الروح والفكر والفلسفة والتصور؟

---

(١) مقالة لنظرية الأدب الإسلامي ص ٩٧.



**الباب الأول**  
**التاصيل والتأسيس**  
**(في تاريخ الأدب الإسلامي ومصطلحه)**

**الفصل الأول: مفهوم الأدب الإسلامي والجاهلي في التراث:**

١- في القرآن وتفسيره .

٢ - في تاريخ الأدب والنقد .

**الفصل الثاني: مصطلح الأدب الإسلامي في النقد الحديث:**

١- الرافعي .

٢- أحمد أمين .

٣- أحمد حسن الزيات .



## الفصل الأول مفهوم الأحكام الإسلامية في التراث

### ١- في القرآن وتفسيره:

جاء الإسلام ثورة شاملة على الحياة الجاهلية فغير أول ما غير العقيدة، إذ محا عقيدة الشرك وأقام مكانها عقيدة الإيمان والتوحيد. وبالإيمان يتغير مفهوم الحياة في النفوس والعقول، فيصير الزمان ممتداً بعد الموت، ويصير المكان يشمل الأرض في الدنيا والجنة أو النار في الآخرة، ويشعر المؤمن بوجود الرقابة الربانية لأفعال العباد وأقوالهم.

وبذلك التغير الذي بدأ بعمق الإنسان صار للحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية والعلاقات الإنسانية معناها الجديد وذوقها الخاص، ولشدة ذلك التغير وعمقه عبر عنه الله سبحانه وتعالى بقوله: ﴿أَوْ مَنْ كَانَ مَيِّتًا فَأَحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُورًا يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ كَمَنْ مَثَلُهُ فِي الظُّلُمَاتِ لَيْسَ بِخَارِجٍ مِنْهَا﴾ [الأنعام: ١١٢٢] أي إن هذه العقيدة تنشئ في القلب حياة بعد موت وتطلق فيه نوراً بعد الظلمات، حياة يعيد بها تذوق كل شيء، وتصور كل شيء، وتقدير كل شيء بحس آخر، لم يكن يعرفه قبل هذه الحياة ونوراً يبدو كل شيء تحت أشعته وفي مجاله جديداً كما لم يبدُ من قبل قط لذلك القلب الذي نوره الإيمان... إن الكفر انقطاع عن الحياة الحقيقية الأزلية الأبدية التي لا تفتنى ولا تفيض ولا تغيب فهو موت، وانعزال عن القوة الفاعلة المؤثرة في الوجود كله، فهو موت

وانطماس في أجهزة الاستقبال والاستجابة الفطرية فهو موت، والإيمان اتصال واستمداد واستجابة فهو حياة، . . . وإن الإيمان تفتح وروية وإدراك واستقامة فهو نور»<sup>(١)</sup>.

إن العقيدة قد أنشأت وعياً جديداً وأحدثت تغييراً في الفكر والنفس والاجتماع والقيم بما في ذلك قيمة «الجمال»، ولا سيما جمال الشعر الذي وقف عنده الوحي بنص صريح فصل فيه بين مسألة شعر الحق والخير والجمال، ومسألة شعر الباطل والشر والقبح، قال تعالى: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾<sup>(٢٢٤)</sup> أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ<sup>(٢٢٥)</sup> وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ<sup>(٢٢٦)</sup> إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا . . . ﴿[الشعراء: ٢٢٤-٢٢٧].

فالآية تلمس عمق الفن الشعري وتهزه هزة عنيفة، تخلخل فيه التصورات لتبنيها وفق الحياة الجديدة التي تتسم بوضوح في الرؤية، ويقين في فهم الكون والحياة، هو يقين الأدب الإيماني الذي يقف بديلاً للأدب الجاهلي، الذي كان يُبنى على تصور مخالف تلقه الظلمات ويتخلله الموت ومن هنا تكون الآية دالة بعمق على نوعين من الشعراء، جاهليين وإسلاميين، وواضحة لمعالم مدرسة الأدب الإسلامي.

#### أولاً: الشعراء الجاهليون:

وهم كما قال الطبري: «الشعراء الذين يتبعهم غواة الناس ومردة الشياطين، لا أهل الرشاد والهدى، وأنهم يحبون في كل واد كالهائم على وجهه على غير قصد فيمدحون بالباطل قوماً ويهجون آخرين بالكذب والزور . . .»<sup>(٢)</sup>.

ومن الواضح أن المقصود هنا ليس هو شعراء الجاهلية بمفهومها الزماني

(١) سيد قطب: في ظلال القرآن، ٤/ ١٢٠٠، دار الشروق.

(٢) محمد بن جرير الطبري: مختصر تفسير الطبري، ج ٢/ ١٣٤.

وحسب، وإنما المقصود هم الشعراء والأدباء الذين ينهبون في أدبهم مذهباً يخالف التصور الإسلامي للكون والحياة، فيعبر عن تصورات باطلة تضلل البشرية بما تنشئه في النفوس عن طريق التخيل من ضلالات لا تسندها الحقيقة القرآنية في كل زمان ومكان؛ لأن الجاهلية ليست فترة زمنية محدودة، وإنما هي تصور خاطيء للكون والحياة. ومن هنا كانت الجاهلية الأولى والجاهلية الثانية وجاهلية القرن العشرين!!!

ويتميز الشعراء الجاهليون بأنهم ﴿فِي كُلِّ وَادٍ يَهْمُونَ﴾، قال القرطبي: «يقولون في كل لغو ويخوضون ولا يتبعون سنن الحق، لأن من اتبع الحق وعلم أنه يكتب عليه ما يقوله تثبت ولم يكن هائماً يذهب على وجهه لا ييالي»<sup>(١)</sup>، ويمثل القرطبي لهذا النمط بالشعراء: عبد الله بن الزبيري، ومسافع ابن عبد مناف، وأمية بن أبي الصلت.

وأبو حيان التوحيدي يرى أن هؤلاء الشعراء الذين يهيمون، إنما هم الذين لهم منهج مخالف للتصور الإسلامي كما أثبتته الوحي ومنهج النبوة. فالقرآن «أخبر عن الشعراء بالأحوال التي تخالف حال النبوة،... اتباع الغواة لهم... مدح الشيء وذمه ونسبة ما يقع منهم إليهم، وهذا مخالف لحال النبوة، فإنها طريقة واحدة لا يتبعها إلا الراشدون»<sup>(٢)</sup>.

والزمخشري يرى أن «الهيم» فيه تمثيل لذهابهم في كل شعب من القول واعتسافهم وقلة مبالاتهم، وبالإغلو في المنطق ومجاوزة حد القصد فيه حتى يفضلوا أجبن الناس على عترة، وأشحهم على حاتم، وأن يسهوا البريء

(١) محمد الأنصاري القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، ج ١٣، ص ١٥٢.

(٢) محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، ٣٩٨/٢، دار الفياء، قسنطينة.

ويفسقوا التقى<sup>(١)</sup>. وقال الثعالبي في قوله تعالى: ﴿فِي كُلِّ وَادٍ يَهْمُونَ﴾: «عبارة عن تخليطهم وخوضهم في كل فن من غث الكلام وباطله»<sup>(٢)</sup>.

وعند ابن عاشور أن الآية «مثلت حال الشعراء بحال الهائمين في أودية كثيرة مختلفة؛ لأن الشعراء يقولون في فنون من الشعر من هجاء واعتداء على أعراض الناس، ومن نسيب وتشبيب بالنساء، والهيام هو الحيرة والتردد. فمثل حال الشعراء بحال الإبل الراعية في الأودية متحيرة، لأن الشعراء في حرص على القول لاجتلاب النفوس، وقد تعين بالاستثناء أن المذمومين هم شعراء المشركين الذين شغلهم الشعر عن سماع القرآن والدخول في الإسلام»<sup>(٣)</sup>.

وقد توقف المفسر والناقد سيد قطب عند هذه الآية طويلاً، ويَبين أن الشعراء أسرى الانفعالات والعواطف المتقلبة تتحكم فيهم مشاعرهم وتقودهم إلى التعبير عنها كيفما كانت... هم أصحاب أمزجة لا تثبت على حال، قد يخلقون عوالم من الوهم يعيشون فيها ويتخيلون أفعالاً ونتائج ثم ينقضونها، وربما تأثروا بها، فقل اهتمامهم بالواقع بسبب اهتمامهم بالخيال الذي يعيشون عليه، وإذن فهم لا يملكون منهجاً ولا هدفاً، يهيمون في وديان الشعور والتصورات والأقوال وفق ما يسيطر عليهم من انفعالات ومؤثرات، ولذا يقولون ما لا يفعلون؛ لأن عوالم الخيال التي يؤثرونها ويهربون إليها تخالف واقع الحياة»<sup>(٤)</sup>.

فالصفة الأساسية التي يشبها النص القرآني للشعر الجاهلي هي «الهيمن»

(١) أبو القاسم جار الله محمود الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل، ١٣٣/٣.

(٢) عبدالرحمن الثعالبي: الجواهر الحسان، ج٣، ص٢٤١، تحقيق عمار طالبي: المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

(٣) محمد الطاهر بن عاشور: التحرير والتنوير، ج١٩، ص٢٠٨-٢١١، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

(٤) سيد قطب: في ظلال القرآن، ٥/٢٦٢١-٢٦٢٢.

الذي لا يعرف الضوابط التي تحكم العقل الإنساني وتوجه تصوره، فهو شعر ليس له مقاصد وأهداف، وليست له رسالة يستهدف تحقيقها، وليس له من منهج النبوة ما ينير له الطريق؛ ومن ثم كثرت سلبياته على مستوى العقيدة والاجتماع والقيم، إذ يعتمد إلى تمزيق المجتمعات عن طريق الهجاء المقذع، وإلى نشر الفاحشة عن طريق تجميلها والدعوة إليها؛ فهو «شعر يخلط ويهجو ويمدح شهوة، ويقذف المحصنات، ويقول الزور، ويخوض في كل فن من غث الكلام ويأطله». وهذه الصفة الأساسية ترتبط بالشاعر الجاهلي نفسه، لا بزمان معين، إذ إن التاريخ يشهد أن النبي ﷺ والخلفاء الراشدين قد أثنوا على شعر يوافق التصور الجديد رغم إبداعه قبل مجيء الإسلام؛ من ذلك ما رواه ابن قتيبة من أن رسول الله ﷺ أنشد شعر أمية بن أبي الصلت، فقال: «آمن لسانه وكفر قلبه»<sup>(١)</sup>، وما رواه الجمحي عن ابن عباس رضي الله عنه قال: «قال لي عمر: أنشدني لأشعر شعرائكم، قلت: من هو يا أمير المؤمنين؟ قال: زهير، وكان كذلك قال: كان لا يعاقل بين الكلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فيه»<sup>(٢)</sup>.

أما السمة الثانية التي تذكرها الآية فمرتبطة بالشعر الجاهلي؛ أعني جاهلية التصور فتعلق بطبيعة الجمهور الذي يؤثر فيه هذا النمط من الأدب التي تحمل رؤية غير واضحة وفهماً سقيماً للكون والحياة والقيم، وذلك ما تشير إليه الآية من قوله تعالى: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾. قال الزمخشري: «إنهم لا يتبعهم على باطلهم وكذبهم وفضول قولهم وماهم عليه من الهجاء وتمزيق

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ٣٠٥، دار إحياء العلوم، بيروت.

(٢) محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، ص ١٨، دار النهضة العربية، بيروت، اللجنة الجامعية لنشر التراث.

الأعراض، والقدح في الأنساب والنسيب بالحرم والغزل والابتهاج، ومدح من لا يستحق المدح، ولا يستحق ذلك منهم ولا يطرب على قولهم، إلا الغاؤون والسفهاء والسطار»<sup>(١)</sup>.

وقال الثعالبي: «الغاؤون: هم المستحسنون لأشعارهم المصاحبة لهم، وقال عكرمة: هم الرعاع الذين يتبعون الشاعر ويغتنمون إنشاده». . «والمراد شعراء الجاهلية».

وعلى هذا الأساس يدخل في رأيه في هذا المجال «كل شاعر مخطط يهجو ويمدح شهوة، ويقذف المحصنات، ويقول الزور»<sup>(٢)</sup>؛ لأن هؤلاء هم الذين يكون أتباعهم من الغاوين، لأن ذم الاتباع - كما يقول ابن عاشور - «يقضي ذم المتبوعين بالأحرى، والغاوي: المتصف بالغواية وهي الضلالة الشديدة، أي يتبعهم أهل الضلالة والبطالة، الراغبون في الفسق والأذى»<sup>(٣)</sup>.

وعلة هذا الاتباع في رأي سيد قطب: أن هؤلاء الشعراء «يتبعون المزاج والهوى، ومن ثم يتبعهم الغاؤون الهائمون مع الهوى، الذين لا منهج لهم ولا هدف»<sup>(٤)</sup>.

ومن مجمل ذلك يتبين أن القرآن الكريم والتفاسير من بعد بينت تصوراً معيناً للأدب الجاهلي، بحيث لا يكون المصطلح يطلق على فترة زمنية سابقة للإسلام وحسب، وإنما ينسحب على كل أدب يتصف بمواصفات محدودة، فالجاهلية المقصودة جاهلية تصور.

(١) الزمخشري: الكشف ١٣٣/٣.

(٢) الثعالبي: الجواهر الحسان ٢٤١/٣.

(٣) ابن عاشور: التحرير والتنوير ١٩/٢٠٨.

(٤) سيد قطب: في ظلال القرآن ٥٦٢١/٥.

لذا فهو الشعر الذي يذهب فيه أصحابه مذاهب تفتقر إلى ضوابط فكرية وأخلاقية وعقائدية تكون بعيدة عن سنن الحق ومنهج النبوة؛ لأنه يعمل على تمزيق المجتمعات ونشر الفاحشة وتجميل الرذيلة وتبييح الفضيلة، فهو إذن: «كل شعر يخلط ويهجو ويمدح شهوة ويقذف المحصنات ويقول الزور، ويخوض في كل فن من غث الكلام وباطله». وهو بسبب ركوبه «الشهوة» وابتعاده عن «سنن الحق» يكون بعيداً عن الالتزام، بعيداً عن الشعر الرسالي، ومن ثم غير قادر على التفسير؛ لأنه غير واقعي لعيشه على «الأحلام» و«التهويم»، فأصحابه ﴿فِي كُلِّ وَادٍ يَهْمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾.

ثانياً: الشعراء المسلمون:

وأصحاب هذا الاتجاه هم الذين تستثنيهم الآية من الحكم المجمل السابق بقوله تعالى: ﴿إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا﴾. قال الزمخشري: «استثنى الله الشعراء الصالحين، الذين يكثر ذكر الله وتلاوة القرآن، وإذا قالوا شعراً قالوه في توحيد الله والثناء عليه والحكمة والموعظة والزهد والآداب الحسنة، ومدح رسول الله ﷺ والصحابة وصلحاء الأمة وما لا بأس به من المعاني التي لا يلطخون فيها بذنوب ولا يتلبسون بشائنة ولا منقصة، وكان هجاءهم على سبيل الانتصار ممن يهجوهم»<sup>(١)</sup>.

وقال الثعالبي: «هذا الاستثناء هو في شعراء الإسلام؛ كحسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة، وكل من اتصف بهذه الصفة»<sup>(٢)</sup>.

(١) الزمخشري: الكشاف ١٣٣/٣.

(٢) الثعالبي: الجواهر الحسان ٧٤٢/٣.

وكذلك قال الطبري: «... إلا شعراء رسول الله ﷺ ومن كان بالصفة التي وصفه الله بها من الإيمان والعمل الصالح»<sup>(١)</sup>.

إذا تأملنا الآية والتفسيرات القديمة الثلاثة، نجدها تحدد سمات الأدب الإسلامي فعلاً، بعيداً عن التأثير السياسي، بحيث يصبح هو كل ما اتصف بالإسلامية كما بين الثعالبي، وهو ما «كان بالصفة التي وصفه الله بها من الإيمان والعمل الصالح» كما قال الطبري.

وبذلك يصبح التأصيل لمفهوم الأدب الإسلامي قد بدأ منذ تأمل المفسرين للآية، سواء بالنسبة للأساس الذي ينبثق عنه وهو «الإيمان» أو بالنسبة لرسالته وهي «العمل الصالح» أو بالنسبة لموضوعاته، وهي كما قال القرطبي «الحق وما حده الله عز وجل»<sup>(٢)</sup>، أو كما فصلها الزمخشري لتمثّل: توحيد الله والحكمة والزهد والأدب الحسنة والنبوة وما لا بأس به من الموضوعات. بما في ذلك الجوانب العاطفية؛ لأن «الدين لا يتنكر للحديث عن الجوانب العاطفية في حياة الإنسان، بما في ذلك قصص الغرام والحب التي يعيشها الناس إذا كانت تخدم الأهداف الرسالية، باعتبارها تمثل موقفاً من مواقف الانتصار على النفس في نوازعها الغريزية وشهواتها الجنسية لتعطينا النموذج الواقعي للإنسان الذي ينسجم مع رسالة الله، كدليل حي على واقعية الإسلام في شريعته ومفاهيمه، وربما تُصوّر بعض المواقف المساوية للرجل والمرأة بسبب انحراف خاص أو سلوك غير مسؤول، فتنتقل القصة لتكون أسلوب ردع وتحذير عن مثل هذه المواقف في المستقبل. ولهذا فإن من الممكن أن نستفيد من ذلك في التخطيط

(١) مختصر تفسير الطبري ١٣٤/٢.

(٢) القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ١٥٣/١٣.

للأدب الإسلامي الملتزم، بالأخذ بالاتجاه القصصي الذي يعطي المضمون العاطفي في قصص الحب والغرام دوره الكبير فيما يؤلف من قصص، إلى جانب المضمون الاجتماعي والسياسي وغيرهما<sup>(١)</sup>.

وكذلك الحال لو تأملنا تأويلات المفسرين المعاصرين للآية، بل إن سيد قطب بحكم كونه ناقداً أديباً - في الواقع - قبل أن يكون مفسراً، يعطي الآية أبعاداً أعمق، فهو يرى أنه «حين يكون للروح منهج ثابت يهدف إلى غاية إسلامية، وحين تنظر إلى الدنيا فتراها من زاوية الإسلام في ضوء الإسلام، ثم تعبر عن كل هذا شعراً وفناً... فالإسلام لا يكره الشعر، ولا يحارب الفن، كما قد يفهم في ظاهر اللفاظ، ولقد وجه القرآن الكريم القلوب والعقول إلى بدائع هذا الكون، وإلى خفايا النفس البشرية، وهذه وتلك هي مادة الشعر والفن»<sup>(٢)</sup>، فالشعر الإسلامي كما يؤسس له النص القرآني، وكما يؤوله سيد قطب يبنى على:

١- ثبات الروح التي ينبثق عنها الفن.

٢- الغاية الإسلامية.

٣- فهم الدنيا ورويتها من زاوية إسلامية.

٤- مادة الشعر والفن هي بدائع الكون وخفايا النفس البشرية.

ولكن يبقى مع ذلك أن نتساءل عن طبيعة البناء النفسي للأديب الإسلامي ما دام الأدب الصادق ينبع عن النفس.

إننا نجد سيد قطب يقول - مميّزاً الأديب الإسلامي من غير الإسلامي -:

(١) محمد حسين فضل الله: المحاور في القرآن، ج ٢، ص ١٢٧-١٢٨، دار المنصوري للنشر، قسنطينة.

(٢) سيد قطب: في ظلال القرآن ٥/ ٢٦٢٢.

«هؤلاء آمنوا فامتلات قلوبهم بعقيدة، واستقامت حياتهم على منهج، وعملوا الصالحات، فانجحت طاقاتهم إلى العمل الخير الجميل، ولم يكتفوا بالتصورات والأحلام، وانتصروا من بعد ما ظلموا، فكان لهم كفاح يفتون فيه طاقاتهم ليصلوا إلى نصرته الحق الذي اعتنقوه»<sup>(١)</sup>. ونجد ذلك بين وجهة نظره في الألوان الأدبية الملائمة للأدب الإسلامي، فإذا هو يرى أن «الصور التي يتحقق بها الشعر الإسلامي والفن الإسلامي كثيرة غير هذه الصور التي وجدت وفق مقتضياتها، وحسب الشعر أو الفن أن ينبع من تصور إسلامي للحياة في أي جانب من جوانبها، ليكون شعراً أو فناً يرضاه الإسلام... ومفروق الطرق أن للإسلام تصوراً خاصاً للحياة كلها، وللعلاقات والروابط فيها، فأما شعر نشأ من هذا التصور، فهو الشعر الذي يرضاه الإسلام»<sup>(٢)</sup>.

ومجمل القول: إن القرآن الكريم قد أسس نظرية في الشعر والأدب، وأصل من خلال ذلك مفهومين، يحددان معالم مدرستين:

١- الشعر الجاهلي، وهو ما يصدر من أدب عن تصور، لا علاقة لمرجعيته بالوحي الرباني.

٢- الشعر أو الأدب الإسلامي، وهو ما ينبثق من الأدب عن تصور إسلامي للكون والحياة، ويتخذ الوحي مرجعية أساسية.

وعلى هذا الأساس فإن هذين المفهومين لا يرتبطان بزمان محدد أو مكان معين، ولا يراد بهما ما انطبع في كثير من الذهنيات التي تؤرخ للأدب بالاعتبار السياسي بعيداً عن الاعتبار العقائدي أو الفكري، فتقسم التراث

(١) في ظلال القرآن ٥/ ٢٦٢٢.

(٢) نفسه ٥/ ٢٦٢٢.

العربي كله إلى: (جاهلي، وإسلامي، وأموي، وعباسي، ومملوكي، وحديث، ومعاصر)، متناسية أن جميع هذه الحقب التي جاءت بعد نزول الوحي الذي حدد مفهوم الأدب الإسلامي كانت تحتوي على الأدب الإسلامي في أقوى صوره. وقد لاحظ الدكتور شوقي ضيف أن ثقافة المجتمع الإسلامي والعربي خاصة كانت بعد نزول الوحي «تستمد من ثلاثة جداول مهمة: جدول يتمثل في الشعر والأيام أو الحروب ومعرفة تقاليد الجاهليين، وجدول إسلامي يمثل الإسلام وتعاليمه الروحية، وجدول أجنبي يتمثل في معرفة الشؤون الثقافية والسياسية والإدارية الأجنبية»<sup>(١)</sup> وهذا معناه - كما يقول - «إن العرب أصبحوا في عصر جديد يختلف عن العصر الجاهلي في كل شيء»، في الدين السماوي القويم وفي الحضارة والثقافة». ونتيجة لذلك فقد رافق بعض الفنون الشعرية الهامة «تأثر عميق بمثالية الإسلام الخلقية والروحية» وبرز إلى الوجود «فرق بعيد بين الحماسة الجاهلية والحماسة الإسلامية» والغزل الجاهلي والغزل العذري العفيف الذي يدل على «نبل وتسام وطهر»<sup>(٢)</sup>.

حقاً إن للزمان والتاريخ وذهنيات السلاطين أثراً قوياً على الآداب، ولكن لم يحدث أبداً أن كان وقت أممحت فيه الإسلامية الأدبية تماماً. ولعل أقدس وقت على إسلامية الأدب هي فترة الحكم الاشتراكي في العالم العربي، ومع ذلك فإن روح الإسلام بقيت تصارع روح الإلحاد أبداً، مما يبين أن ذلك التأصيل الرباني والتأسيس القرآني لمفهوم «الأدب الإسلامي» و«الأدب الجاهلي» هو تأسيس وتأصيل خالد، وينبغي أن نعلم يقيناً أن «أدبنا العربي منذ فجر الدعوة،

(١) شوقي ضيف: الفن وملعبه في الشعر العربي، ص ٣٤، دار المعارف بمصر، ط ٨، د. ت.

(٢) نفسه ص ٣٥.

ومروراً بجهود الخلفاء الراشدين والامويين والعباسيين والعثمانيين وغيرهم حتى يومنا هذا؛ لم يكن هذا الأدب إلا ترجماناً للثقافة الإسلامية وحضارتها، يستوي في ذلك الأدباء المسلمون وغيرهم الذين نعموا بالحياة والحرية والتعبير والعمل في ظل المجتمع الإسلامي إبان صعوده وهبوطه<sup>(١)</sup>.

## ٢- في تاريخ الأدب ونقده:

### (تدرّج المصطلح الإسلامي في تاريخ الأدب ونقده)

ثمة حقيقة لا بد أن تذكر، تلك هي الزلزلة التي أحدثتها الآيات القرآنية في الذهنات العربية، حينما تناولت قضية «الشعر».

فضلاً عن تلك الآية التي أصلت لمفهومي الشعر الإسلامي والشعر الجاهلي، وعدت الشعر الجاهلي شعراً تهوياً يرسم الأحلام ويعيشها مما ينفي واقعيتها ومن ثم فاعليته في الحياة «ولأن الشاعر يخلق حلماً في حسه ويقنع به، فأما الإسلام فيريد تحقيق الحلم ويعمل على تحقيقه، ويحول الشاعر كلها لتحقيق في عالم الواقع ذلك النموذج الرفيع»<sup>(٢)</sup>، بينما عدت الشعر الإسلامي هو ما ينتجه الذين استقامت حياتهم على منهج «فأنجحت طاقاتهم إلى العمل الخير الجميل، ولم يكتفوا بالتصورات والأحلام»<sup>(٣)</sup>.

أقول: فضلاً عن تلك الآية، فقد نزلت آيات آخر توظف مصطلح «الشعر» ومصطلح «الشاعر» هي:

(١) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٤٤، سلسلة كتاب قطر، ط ١، ١٤٠٧ هـ.

(٢) في ظلال القرآن ٥/ ٢٦٢١.

(٣) نفسه ٥/ ٢٦٢٣.

- ١- ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذَكَرَ وَقُرْآنُ مُبِينٍ﴾ [يس: ٦٩].
- ٢- ﴿بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ بَلْ اقْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ﴾ [الأنبياء: ٥٠].
- ٣- ﴿وَيَقُولُونَ أَنَّا نُنَادِيكُم بِالْهَيْثَا لَشَاعِرٍ مُّجْتَوٍ﴾ [الصافات: ٣٦].
- ٤- ﴿أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ تَتَّبِصُ بِهِ رَيْبَ الْمُنُونِ﴾ [الطور: ٣٠].
- ٥- ﴿وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ﴾ [الحاقة: ٤١].

وهذه الآيات التي تشير صراحة إلى «الشعر» و«الشاعر» كان لها وقعها الكبير على نفس الإنسان العربي، الذي «كان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون»<sup>(١)</sup>، بل لقد روي عن عمر بن الخطاب أنه قال: «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه»<sup>(٢)</sup>، ومن ثم كان البحث في «أهمية الشعر» قوياً، وكان بحثاً جاداً، استقصى أحاديث الرسول ﷺ وحاول أن يفهم تلك الآيات فهماً عميقاً، حتى إننا لا نكاد نفتح كتاباً تراثياً في السقذ والبلاغة لا نجد فيه يتناول القضية بصورة من الصور، ولعل الاهتمام تزايد عند بعضهم، فالف كتاباً خصصه للدفاع عن الشعر مثلما فعل المظفر بن الفضل، إذ ألف كتابه نصرة الإغريض في نصرة القرئض وحاول أن يدافع عن «القرئض» ويبين دوره في الحياة معتمداً على الرسول ﷺ ومواقفه من الشعر والشعراء<sup>(٣)</sup>.

وقد كان من أبرز الأحاديث، تلك التي جمعها أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي في كتابه: *جمهرة أشعار العرب* تحت عنوان «النبى والشعر» منها:

(١) ابن سلام الجهمي: طبقات الشعراء ص ١٠.

(٢) نفسه.

(٣) انظر: المظفر بن الفضل: نصرة الإغريض في نصرة القرئض، تحقيق نهى عارف الحسن، مطبعة

طرابلس، دمشق، ١٩٧٦م.

- ١- «إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحر».
  - ٢- «الشعر كلام من كلام العرب جزل، تتكلم به في نواديها وتسل به الضغائن بينها».
  - ٣- وقال لحسان بن ثابت: «اهجهم وروح القدس معك، واستعن بأبي بكر؛ فإنه علامة قريش بانساب العرب»<sup>(١)</sup>.
- إن هذا كله يبين كيف كان الدافع نحو البحث عن «الشعر الصالح» قوياً، مما جعل التراث العربي الإسلامي يمتلئ بمثل تلك الملاحظات، التي تميز الأدب الإسلامي من الأدب الذي تعيش الجاهلية في ثناياه بصورة ما من الصور.
- إذن فلقد كانت «سورة الشعراء» هي المحرك الأساسي والموصل الجوهرى لإسلامية الأدب، ثم جاء حديث الرسول ﷺ تطبيقاً لذلك. ومنذ ذلك الوقت كان مفهوم الأدب الإسلامي واضحاً في الأذهان، بسبب أن التصور الإسلامي للشعر من حيث الوظيفة كان واضحاً، وبسبب أن المرجعية الأساسية كانت واضحة كذلك.
- على أن مصطلح «الأدب الإسلامي» سوف لن يتكرر في المؤلفات النقدية كثيراً؛ لأن الصراع بين المصطلحات التي تقف موقف التناظر والتضاد إنما ينشط تبعاً لضعف الصراع الفكري بين الجاهلية والإسلام، وبين الكفر والإيمان، ويضعف لدرجة الاختفاء تبعاً لضعف الصراع الفكري والعقائدي.
- ومن هنا سنجد مصطلح «الشعر الإسلامي» يوظف أكثر ما يوظف في تاريخ الأدب، لا في نقد الأدب، فجلده عند ابن سلام الجمحي، وابن قتيبة،
- 
- (١) أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: *جمهرة أشعار العرب*، ص ٣٠-٣٣، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت.

والمريزاني، ولكن ذلك لا يعني اختفاء المصطلح الذي يميز بين أدب الإيمان وأدب الكفر في المؤلفات النقدية، إذ نجد المصطلحات الإسلامية عند ابن وهب، والقاضي الجرجاني، والشعالبي، والفارابي، وحازم القرطاجني، وابن خلدون، وغيرهم كثير.

فهذا ابن سلام الجمحي (٢٣١هـ) - وهو صاحب أول مؤلف نقدي - يقسم الشعراء من جهة العقيدة إلى أقسام ثلاثة:

١- «فحول الشعراء الإسلاميين».

٢- «فحول شعراء الجاهلية».

٣- «شعراء يهود المدينة»<sup>(١)</sup>.

ولا شك أن «المقياس» المستخدم هنا هو المقياس العقائدي وأن المصطلح (إسلامي - جاهلي - يهودي) كان مصطلحاً جديداً في النقد الأدبي.

وقد كان من نتائج هذه الوجهة النقدية الجديدة أن التأملات النقدية التي كانت تصب على الشعراء كانت تستحضر في قراءتها النقدية هذه الذهنية الجديدة التي تمزج في الرؤية الفنية بين الجليل والجميل، أو قل تمزج بين التصور الإسلامي والفن، ويتجلى ذلك بوضوح في هذا النص لابن سلام الجمحي: «وكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره، ولا يستبهر بالفواحش، ولا يتحكم في الهجاء. ومنهم من كان ينعى على نفسه ويتعمر، ومنهم امرؤ القيس والأعشى، وكان الفرزدق أقول أهل الإسلام في هذا الفن (يعني التفحش والتعمر)، وكان جرير - مع إفراطه في الهجاء - يعف عن ذكر النساء، كان لا يشيب إلا بامرأة يملكها»<sup>(٢)</sup>.

(١) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ص ١٠-٧.

(٢) نفسه / ١٤.

فانظر إلى الروح الإسلامية كيف تنساب في هذا النص النقدي الخطير، الذي هيمن على الزمن الشعري العربي كله، ما قبل الإسلام وما أنتج في ظل الإسلام، فإذا هو يحدثنا عن «التأله» في «الجاهلية» كما يحدثنا عن «التعفف» و«التعهر» و«الفحش» و«التهكم» كظاهرة أخلاقية إنسانية كانت زمن الجاهلية، وكانت زمن الإسلام.

لم يكن ابن سلام وحده من اتجه هذه الوجهة في القرن الثالث الهجري، وإنما كان ابن قتيبة (٢١٣-٢٧٦هـ) يوظف مصطلح «جاهلي - إسلامي» كثيراً، كأن يذكر أن حسان بن ثابت «جاهلي - إسلامي متقدم الإسلام» وأن النمر بن تولب «جاهلي وأدرك الإسلام فأسلم» وأن شبيل بن ورقاء كان «جاهلياً فأدرك الإسلام وأسلم إسلام سوء»<sup>(١)</sup>.

وقد يتبادر إلى الذهن أن التوظيف للمصطلحين هنا كان يحمل دلالة زمنية، وهذا صحيح؛ ولكن ماذا تعني عبارة: «أسلم إسلام سوء» إذا لم تكن تدل على أن شعر شبيل بن ورقاء كان يحمل تراكمات التصور الجاهلي، ومثله كمثل الخطيئة الذي «كان رقيق الإسلام لثيم الطبع» والنجاشي الحارثي الذي كان «فاسقاً رقيق الإسلام» والأخطل الذي وصف بأنه «نصراني كافر الشعر» وعمر بن أبي ربيعة الذي كان «فاسقاً» وكانت أمه «نصرانية»، ويشار كان يرمى «بالزندقة»<sup>(٢)</sup> وأمية بن أبي الصلت «كان قرأ الكتب المتقدمة من كتب الله جل وعز ورغب عن عبادة الأوثان»<sup>(٣)</sup>.

هل يبقى بعد هذا من شك في أن ابن قتيبة كان يستخدم المصطلح الإسلامي عن وعي وإدراك عميق للدلوله وفحواه وخلفيته ومرجعيته؟

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١٩٢، ١٩٥، ٢٩٩.

(٢) (٣، ٢) نفسه ٢٠٣، ٣٢٦، ٣٧١، ٥١٣، ٥٣٠.

إن عبارات مثل: «رقيق الإسلام - فاسق - نصراني - زنديق - كافر الشعر - الأوثان» لا تدل إلا على الخلفية الإسلامية التي كانت توجه العقل النقدي في كتاب: الشعر والشعراء. ومن الواضح أن الناقد لم يكن يقذف بالكلمات كما اتفق، وإنما كان يزلها على شعر الشاعر فلا تخطئ، وقد يتبين ذلك من كون الخطيئة «رقيق الإسلام» والأخطل «نصراني كافر الشعر».

وفي القرن الرابع نجد عدداً غير قليل من النقاد الذين تدرجوا بعض التدرج في استخدام التصور الإسلامي في النقد، فظهرت عندهم المصطلحات التي تختزن الفكر الإسلامي.

فالمزباني (ت ٣٨٤هـ) يقسم الشعراء في كتابه: الموشح قسمين: «الشعراء الجاهليون» و«الشعراء الإسلاميون»<sup>(١)</sup>، وينقل عن ابن سلام الجمحي العبارة: «وكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره» ويقول في أبي نواس: «قال أبو نواس شيئاً من الشعر في الأمين اتهم فيه؛ لأنه قال قولاً عظيماً لا يتكلم بمثله مسلم»<sup>(٢)</sup>، وحينما نتأمل البيتين الشعريين اللذين عد معناهما مما لا يتكلم مسلم بمثله، نجد معناه يشبهان الأمين خَلَقًا وَخُلُقًا بالرسول ﷺ، وهذه ولا شك من مبالغات الشعراء التي لم يكن التصور الإسلامي الذي ينبثق عنه عقل المزباني الأديب الناقد يقبلها أو يستسيغها، لما فيها من جرأة على الحق وغلو في التشبيه، والبيتان هما:

اثنان لا فصل للمعقول بينهما	معناهما واحد والعدة اثنان
تنارع الاحمدان الشبه فاشتبهها	خلقا وخلقا كما قد الشراكان

(١) المزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران): الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص ٢٦، ١٥٦،

نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، ط ١، ١٩٥١م.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ٤١٦.

وفي القرن الرابع نفسه نلتقي مع ابن وهب فنراه يستخدم مصطلح: «كفار الشعراء» في مقابل: «شعراء المؤمنين» الذين كانوا يناضلون عن رسول الله ﷺ بأشعارهم ويجاهدون معه بالسهم، ويعتمد في نظراته تلك على آيات سورة الشعراء السابقة، لذلك كان «كفار الشعراء» هم «من تعدى الحق وفسق»<sup>(١)</sup>.

والواقع أنه حتى بعض النقاد الذين وصفوا بأنهم من أصحاب الاتجاه الفني لصدور بعض المقولات النقدية عندهم توصي باستبعاد الدين عن الحكم النقدي، نجد عندهم نظرات نقدية إسلامية واضحة المعالم.

فالقاضي الجرجاني مثلاً، يستخدم في العبارتين التاليتين: «ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية»، «والجاهلي يأخذ منه ما يأخذ الإسلامي»<sup>(٢)</sup> مصطلحي (الجاهلي - الإسلامي) للتمييز بين الشعراء، وقد يتبادر إلى الذهن أن الاستخدام هنا يتجه نحو الدلالة الزمانية التاريخية، ولكن ماذا نقول في قوله: «وأما القذف والإفحاش فسبب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن وتصحيح النظم»<sup>(٣)</sup> أليس يعني ذلك أن لهذا الناقد موقفاً واضحاً من أخلاقية الأدب؟ حتى ليعد أدباً خلواً من القيمة الخلقية ليس من الأدب في شيء، لأن الشكل وحده لا يصنع أدباً، وكان «الأدبية» في نظر القاضي الجرجاني تختزن المعنى العميق لكلمة «أدب» كما عرفها المعجم العربي دالة على «الظرف والتأنيب» وعلى أن «الأدب أدب النفس والدرس»<sup>(٤)</sup>. والقاضي الجرجاني

(١) ابن وهب (إسحاق): البرهان في وجوه البيان، ص ١٣١-١٣٢، تحقيق حفي محمد شرف، مكتبة الشباب، مطبعة الرسالة، ١٩٦٩م.

(٢) الجرجاني عبدالعزيز: الوساطة بين المتني وخصومه ص ٤، ١٥.

(٣) نفسه ص ٢٤.

(٤) الجوهري: إسماعيل بن حماد: الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، ٨٦/١، دار العلم للملايين، بيروت، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار.

يستخدم هذا المصطلح بهذه الدلالة المعجمية، فيقول: «فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب وكثرت الخواضر ونزعت البوادي إلى القرى، فشا التأدب والتظرف، واختار الناس من الكلام آليته وأسهله... وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق»<sup>(١)</sup>.

ونحن إذا تأملنا هذا النص نجد يربط بين الإسلام والحضارة والتأدب والتظرف والأخلاق ربطاً محكماً، مما يبين أن تعاملهم مع المصطلحات الأدبية كان يتحرك في ظل التصور الإسلامي للأدب، في رسالتيه: الشكل والمضمون، أو المنطوق والمفهوم، كما يقول السيوطي<sup>(٢)</sup>.

ولعله لذلك جعل «شرف المعنى» ركناً أساساً في نظرية «عمود الشعر»<sup>(٣)</sup>. صحيح أن القاضي الجرجاني كان قد قال «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحي اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير وأضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ وعاب من أصحابه بكماً خرساً، وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر»<sup>(٤)</sup>. وقوله هذا يبين أن الفن بمعزل عن الدين، ومعنى ذلك أنه يصر على فصل التصور الإسلامي عن الفن.

ولكن هل يمكن أن نفهم هذا النص في غياب النصوص السابقة؟ ألا يمكن

(١) الوساطة: ١٩١٨.

(٢) السيوطي: جلال الدين: الإقتان في علوم القرآن ٣١/٢-٣٢.

(٣) الوساطة: ص ٣٣.

(٤) نفسه ص ٦٤.

أن نرجع ذلك إلى الفكر التجزيئي الذي سيطر على الأذهان يومئذ؟

إن بعض النقاد المغرضين - مثل أدونيس - قد اعتمدوا على الخصوص مقولة «الدين بمعزل عن الشعر للرجائي»، ومقولة الأصمعي التي يقول فيها «الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل في الخير ضعف»<sup>(١)</sup>؛ وأخذوا يؤسسون - تحت اسم الحداثة - لنمط أدبي يعادي القيم الإسلامية، وحجتهم أن القدماء كانوا يفرقون بين رسالتي الأدب: التهذيب الخلقي والتهذيب الفني. يقول أدونيس: «والشاعر الفحل - إذن - في نظر الأصمعي هو الذي لا يصدر في شعره عن الدين والأخلاق، وتبعاً لذلك نستطيع القول: إن الأصمعي لا يجذ الشعر التبشيري، أو الشعر الإيديولوجي»<sup>(٢)</sup> ولم يكن الأمر كذلك في الواقع؛ لأن النقاد القدماء كانوا يحركون أدواتهم النقدية - كما رأينا - في ضوء التصور الإسلامي، وكانوا شديدي الحرص على القيم الخلقية. ولعل الثعالبي كان يترجم هذه الفكرة حين قال: «للاسلام حقه في الإجلال الذي لا يسوغ الإخلال به قولاً وفعلماً ونظماً ونثراً، ومن استهان بأمره ولم يضع ذكره وذكر ما يتعلق به في موضع استحقاقه، فقد باء بغضب من الله تعالى وتعرض لمقته في وقته»<sup>(٣)</sup>. وعلى هذا الأساس كان الدكتور عبد الباسط بدر يرى أن «أولئك النقاد - لم يكونوا - أقل التزاماً بالإسلام من دعاة الأدب الإسلامي اليوم»<sup>(٤)</sup>.

فلم يكن النقد القديم إلا إسلامياً على الرغم من سيطرة الاتجاه الفني عليه، وإنما بالغ بعض النقاد المعاصرين في تشويه تلك الإسلامية لأغراض إيديولوجية

(١) الشعر والشعراء: ١٩٢.

(٢) أدونيس: الثابت والمتحول ٤١/٧، دار العودة، بيروت.

(٣) الثعالبي: يتيمة الشعر ١/١٨٤.

(٤) عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ١١٢.

في الغالب، وبسبب التأثر بالغرب الذي كان قد ضحى بالدين في الفترة المتأخرة، وإلى ذلك يشير (الن تيت) بقوله: «إن هذه القصائد الست، إنما هي لحظة قصيرة من التجربة الدينية في عصر يعتقد أن الدين نوع من الانهزامية، ويضع كل أمله في الإنسان كي يجد النظام الدنيوي الصحيح»<sup>(١)</sup>.

ويبدو لي أن المصطلح الإسلامي يكتسح الساحة النقدية بصورة أوضح عند النقاد الفلاسفة، ليل الفلسفة بطبيعتها إلى البحث عن الحقيقة، فنحن نجد الفارابي في معرض حديثه عن مهمة الأشعار يتحدث عن «تخييل الأمور الإلهية والخيرات، وجودة تخييل الفضائل وتحسينها، وتقييح الشرور والتفانص وتخسيسها»<sup>(٢)</sup>.

كما نجد ابن رشد يقول: «النوع الذي يسمونه النسيب، إنما هو حث على الفسق»<sup>(٣)</sup> فيستعمل مصطلح «الفسوق» - وهو من المصطلحات الإسلامية - ليدل على فعل الأدب في النفس، حين يكون قادراً على تخييل ما يهز الغريزة الجنسية ويدفعها نحو الفعل غير المقبول شرعاً وخلقاً.

وفي كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء يقول حازم القرطاجني: «الأقاويل الشعرية.. القصص بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار بيسطها النفوس إلى ما يراود من ذلك، وقبضها عما يراود بما يخيّل لها فيه من خير أو شر»<sup>(٤)</sup>، فالحديث عن الشعر بهذا الشكل الذي يجعل للشعر رسالة و«مقاصد» تستهدف بسط

(١) الن تيت: دراسات في النقد، ص ٦٨، ترجمة عبدالرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠م.

(٢) الفارابي أبونصر: فصول متزعة، ص ٦٤، تحقيق فوزي نجار، دار المشرق، بيروت.

(٣) ابن رشد: كتاب الشعر، ضمن فن الشعر لأرسطوطاليس، ص ٢٠٥، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

(٤) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٣٧، تحقيق محمد بن الحوج، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

النفس نحو فعل الخيرات، أو قبضها عن فعل الشرور، هو من صميم النقد الإسلامي حين ينظر إلى الأدب الإسلامي.

ولعلنا نجد عند ابن خلدون استخداماً للمصطلح الإسلامي في ضوء تصور نقدي إسلامي أنضج من كثير ممن سبقه. ولعل بعض آراء ابن خلدون مستقوض أركان مقولة الأصمعي التي ربط فيها ليونة الشعر وضعفه بالمحتوى الخيري الذي يحمله مطبقاً ذلك على شعر حسان بن ثابت، يقول ابن خلدون: «إن كلام الإسلاميين من العرب أعلى طبقة في البلاغة وأذواقها من كلام الجاهلية في منشورهم ومنظومهم، فإننا نجد شعر حسان بن ثابت وعمر بن أبي ربيعة والخطيئة وجريير والفرزدق ونصيب وغيلان وذو الرمة والأحوص ویشار، ثم كلام السلف من العرب في الدولة الأموية وصدّر من الدولة العباسية في خطبهم وترسلهم ومحاوراتهم للملوك، أرفع طبقة في البلاغة بكثير من شعر النابغة وعنترة وابن كلثوم وزهير وعلقمة بن عبدة وطرفة بن العبد، ومن كلام الجاهلية في منشورهم ومحاوراتهم، والطبع السليم والذوق الصحيح شاهدان بذلك للناقد البصير بالبلاغة»<sup>(١)</sup>.

فالناقد هنا يميز بين أدبين: الأدب الجاهلي شعره ونثره، والأدب الإسلامي شعره ونثره، ويتصر للأدب الإسلامي، ويعدّه أنضج بالجملة وأن طبقة أعلى وأذواق مبدعيه أحسن وأرفع طبقة في البلاغة. وإذا تساءلنا عن التعليل العلمي لما يقول أجاب: «والسبب في ذلك أن هؤلاء الذين أدركوا الإسلام سمعوا الطبقة العالية من الكلام في القرآن والحديث اللذين عمجز البشر عن الإتيان بمثيلهما لكونها ولجت في قلوبهم ونشأت على أساليبها نفوسهم،

(١) ابن خلدون: المقدمة ج ٢ ص ١١٥.

فنهضت طباعهم وارتفعت مكاتسهم في البلاغة عن ملكات من قبلهم من أهل الجاهلية ممن لم يسمع هذه الطبقة ولا نشأ عليها، فكان كلامهم في نظمهم ونثرهم أحسن ديباجة وأصفى رونقاً من أولئك، وأرصف مبنًى وأعدل تنقيحاً بما استفاده من الكلام العالي الطبقة، وتأمل ذلك يشهد لك به ذوقك إن كنت من أهل الذوق والتبصر والبلاغة<sup>(١)</sup>.

فالسبب في تفوق الأدب الإسلامي على الأدب الجاهلي يعود إلى المرجعية التي صنعت الذوق العربي الجديد، وأنشأت الأسلوب الراقي والفكر العميق، ولم تكن هذه المرجعية إلا «الوحي»، وإلا القرآن والحديث اللذين بلغنا مبلغاً عظيماً من الجمال، أعجز أهل الفن منذ ذلك الزمان إلى اليوم.

ولم يكن ابن خلدون ناقداً إسلامياً في تصوره وحسب، ولكن كان يستخدم المصطلح الإسلامي الذي يحمل الدلالة العميقة، كان يقول: «الشعر في الربانيات والنبويات لا يحذف فيها إلا الفحول»، أو يقول: «التصوفية الربانية»، أو: «أشعار العرب الإسلاميين» أو: «الفحول الإسلاميون» أو: «شعر أهل الطبقة الإسلامية والمختار من شعر الجاهلية»<sup>(٢)</sup> فكل هذه الاستخدامات كانت تحمل في طياتها المعاني العميقة لمصطلح نقدي إسلامي كان يتبلور شيئاً فشيئاً.

ولعل وضوح موقفه من شعر الفكرة؛ يبين إدراكه العميق لرسالة الشعر الإسلامي، وإلا فماذا يعني ربط «الفحولة» بالشعر، الذي يقال في «الربانيات والنبويات»؟ أو في «التصوفية الربانية»؟

ومجمل القول: إن للنقد العربي القديم - منذ أن جاء الإسلام إلى عصر ابن خلدون (١٣٣٢-١٤٠٦م) - علاقة وطيدة بالتصور الإسلامي، ويمكن القول:

(١) ابن خلدون: المقدمة ١١٦/٢.

(٢) المقدمة: ص ١١٠٥، ١١٠٧، ١١١٢.

إنه لم ينفصل يوماً عن هذه المرجعية.

ولئن وردت بعض المقولات التي توحى بالتزعة الفنية في النقد؛ فإن ذلك لا يعني التصورات الجاهلية، وإنما قد تعني التنبيه إلى أهمية الأحكام الجمالية في الأدب، وقد تعني التركيز على القيم الجمالية عند ناقد من النقاد، ولكنها لا تعني - على أي حال - تجريد النقد من الأساس الأخلاقي أو الديني، لا سيما ونحن نعرف أن بعض النقاد المحدثين قد تساءلوا عن دور الإسلام في توجيه الأدب القديم ونقده فكانت نتائجهم مختلفة، ومضطربة؛ فهذا عز الدين إسماعيل يقول: «هل غير الإسلام حقاً من موقف العربي، خاصة موقفه الفني إزاء الكون؟».

ثم كانت الإجابة: «لقد لفته - أي العربي - القرآن كثيراً إلى مظاهر الجمال في هذا الكون، وهذه وحدها نقلة لها قيمتها من ناحية تاريخ التطور الفكري العربي، فلا شك في أن الوقوف أمام جمال الطبيعة، والانفعال بهذا الجمال يتطلب وعياً جمالياً أرقى من ذلك الذي تمثل عند الشعراء الجاهليين في موقفهم من جمال المحبوب... وحاول القرآن أن يلفته إلى جمال أرقى يتمثل أمامه في الكون العريض»<sup>(١)</sup>. . . «الإسلام كان له أثر واضح في الميدان الأدبي؛ لأنه لم يكن مجرد تعاليم، بل كان له كتاب أدبي معجز يتحدى كل أدب، وهذا الكتاب في قمته العالية من البلاغة قد أثر في الشعراء كما أثر في النقاد».

ولكنه يعود فيقول: «إن الدين بما هو روح لم يؤثر في الأدباء ولم يؤثر في النقاد. أما القرآن فكان له أثر واسع النطاق في الميدان الأدبي»<sup>(٢)</sup> وهذا كلام لا

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، ص ١٣٥، دار الفكر العربي، ط ٣، ١٩٧٤م.

(٢) نفسه ص ١٨٩.

يستقيم مع رأي عالم الجمال شارل لالو حين يقول: «أنتج القرآن - ولا سيما شراحه - نتائج مماثلة في الفن العربي بتحريم تمثيل الإنسان والبهائم حقداً على العبادات السحرية أو الوثنية»<sup>(١)</sup>، أو ناقد مثل شوقي ضيف؛ إذ يؤكد أن بعض الفنون الشعرية قد رافقها «تأثر عميق بمثالية الإسلام الخلقية والروحية»<sup>(٢)</sup>. ولعل قارئ كتاب نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين<sup>(٣)</sup> يدرك كيف أثر البعد الديني في الفكر النقدي عند الفلاسفة المسلمين.



---

(١) شارل لالو: الفن والحياة الاجتماعية، ص ٣١٤.

(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٣٤.

(٣) الفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، ط ١، ١٩٨٣م، بيروت.



## الفصل الثامن مصطلح الأدب الإسلامي في النقد الحديث

توطئة:

شهد العقل العربي بعد ابن خلدون - لأسباب مختلفة - ركوداً كبيراً استمر حتى عصر النهضة. وحينما جاء عصر النهضة وأخذ الأدب العربي بصفة خاصة والإسلامي بصفة عامة يتنفس ليعث من جديد لم ينهض إلا على تلك الأسس الإسلامية التي تشكل قاعدة البنية الثقافية للحضارة الإسلامية.

فلقد قبض الله للأمة الإسلامية علماء مفكرين ومصلحين امتد نشاطهم على مستوى محور (طانجا/ جاكرتا) مثل جمال الدين الأفغاني (١٨٣٨-١٨٩٧) في أقصى الشرق ومحمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) في الشرق الأوسط، وعبد الحميد ابن باديس (١٨٨٩-١٩٤٠) في الغرب الإسلامي، مما أدى إلى بعث ديني جديد، وفكر إسلامي متطور.

ولقد كان التواصل الفكري والمنهجي بين الأقطاب الثلاثة واضح المعالم؛ إذ نقل محمد عبده بعض آثار جمال الدين الأفغاني من الفارسية إلى العربية، واشتغل عبد الحميد بن باديس في منهجه التربوي بتلريس (العروة الوثقى) التي كان يصدرها الشيخ محمد عبده، وذلك مما أدى إلى أن تتقارب أقلام الكتاب في الشعر والنثر والتقد، فكراً وأسلوباً.

وهكذا كانت النهضة الفكرية الإسلامية قاعدة متينة لبعث الأدب، فظهرت مدرسة «الإحياء» وكان من أبرز نقادها الناقد حسين المرصفي (١٨٨٩ - ...).

صاحب كتاب الوسيلة الأدبية، ومحمد المويلحي (١٨٥٨-١٩٣٠م) أحد تلامذة حسين المرصفي، وفيلسوف الإسلام جمال الدين الافغاني، والشيخ محمد عبده. وكان من أبرزهم بعد ذلك المنفلوطي، والعقاد، والرافعي، وأحمد أمين، وأحمد حسن الزيات وغيرهم؛ ممن أغنانا الدكتور محمد حسين في كتابه *الانجماوات الوطنية في الأدب المعاصر*، مؤونة البحث فيهم<sup>(١)</sup>.

وقد بدأ أمر الطرح الإيديولوجي يصعد شيئاً فشيئاً، حينما بدأ بعض النقاد العرب غير المسلمين مثل سلامة موسى، وجبران خليل جبران يجرؤون على كسر اللغة العربية التي تملك قداسة استمدتها من كونها لغة القرآن الكريم، تحت ستار «الملعب الجديد»؛ إذ نجد الرافعي يتحرك أول ما يتحرك حين يقرأ لجبران خليل جبران: «لك مذهبك ولي مذهبي ولك لغتك ولي لغتي»<sup>(٢)</sup>.

وسنعرض في هذا الفصل لثلاثة نقاد كنماذج للنقد الحديث، لنرى تمسك النقاد في فترة الحداثة بروح الإسلام.

#### أولاً: مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠-١٩٣٧م)

حينما ظهرت نزعة الثورة على التراث، كتب مصطفى صادق الرافعي مقالاً تحت عنوان: «الملعبان القديم والجديد» رد فيه على جبران خليل جبران، قال فيه: «فمتى كنت يا فتى صاحب اللغة وواضعها ومنزل أصولها ومخرج فروعها

(١) انظر: محمد محمد حسين: *الانجماوات الوطنية في الأدب المعاصر*، دار النهضة، بيروت.

إبراهيم علي أبو الحشب: *تاريخ الأدب العربي العصر الحاضر*، ص ٢٤٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م.

وانظر أيضاً: حلمي مروة: *تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث*، ص ١٩٣، دار النهضة، بيروت.

وانظر: إبراهيم الحاي: *حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي*، ص ١٧-٥٤.

(٢) مصطفى صادق الرافعي: *تحت ولية القرآن*، ص ١٥، دار الكتاب العربي، لبنان، ط ٦، ١٩٧٤م.

وضابط قواعدها . . . حتى يكون لك من هذا حق الإيجاد، ومن الإيجاد ما تسميه أنت مذهبك ولغتك؟ إلى أن يقول: «رد على أبي رأيت لأصحاب المذهب الجديد أصلاً في تاريخ الأدب العربي وكانت جذوره ممن انتحلوا الإسلام وهم يدينون بغيره، وممن كانوا يدينون به وتزندقوا فيه»<sup>(١)</sup>.

وهذا يبين الجذرين الأساسيين للصراع حول مذهبي القديم والجديد، وهما:

١- اللغة العربية.

٢- الدين الإسلامي.

فهذا هو المنطلق الذي ينطلق منه الراجعي في صراعه النقدي حول مسألة القديم والجديد، إذ يفهمها - في الحقيقة - في ضوء التاريخ، من ثم يصنف الصراع الحديث في ذلك الضوء ليرى لكل صنف نظيره في التراث.

ومن ثم فهو يرى أن أعداء اللغة العربية إنما يفعلون ذلك؛ لأنهم أعداء للقرآن والدين الإسلامي؛ لأن «العربية لغة دين قائم على أصل خالد هو القرآن الكريم»<sup>(٢)</sup>.

ويضرب لذلك مثلاً بالدكتور طه حسين قائلاً: «وما دنا في طه حسين، فلنضرب به مثلاً، فقد جاء في كتابه الشعر الجاهلي بمخزيات كثيرة من الإلحاد والتهكم بالدين، فإذا مضت ألف سنة ثم جاء أديب في مثل فكره وفهمه المعجيب، فوقف على كتابه أو نبذ منه، أفلا يقطع بهذا الدليل إذا لم يجد غير هذه المادة من التاريخ أن الجامعة المصرية كانت في سنة ١٩٢٦ معهد كفر وإلحاد، ثم ينساق به الكفر إلى الأمة المصرية، فيستنبط أنها كانت بقضها

(١) تحت راية القرآن ص ١٥-١٩.

(٢) نفسه ص ١٨.

وقضيضها أمة كافرة ملحدة<sup>(١)</sup>.

وإذا كان المعلوم عندنا أن الصراع بين الرافعي وطه حسين كان حول مضمون كتاب الشعر الجاهلي للدكتور طه حسين وعلمنا أن هذا الناقد قد وقع في أخطاء فظيعة بخصوص مسائل في الدين اتخذها موضوعاً لمقدمات تأصيلية في كتابه ذلك، مثل مسألة تاريخ إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام، ومسألة بناء بيت الله الحرام بمكة، وغير ذلك، كما وقع في أخطاء أخرى بخصوص مسألة صحة الشعر الجاهلي؛ فإننا نستطيع أن نستنتج من ذلك عدة حقائق:

١- أن الصراع النقدي لم يكن حول الجديد والقديم، وإنما كان حول المناهج والافكار. وإذا كان الدكتور طه حسين يعتمد منهج الشك عند ديكرارت، فإذا هو يقرر مثل قوله: «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة»<sup>(٢)</sup>.

ومعنى ذلك أن طه حسين - باسم الموضوعية - «يزعم في غرور أنه تجرد من العاطفة والدين؛ ليدرس ويستثبت ويحقق»<sup>(٣)</sup>، وله أن يفعل ذلك ولكن بشرط أن يكون مؤمناً، يعدُّ ما جاء في القرآن حقاً لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، يعتمد لتصحيح ما قد يقع فيه المنهج التاريخي أو التجريبي أو

(١) تحت راية القرآن ص ٢٢٦، للتوسع انظر: محمد محمد حسين، الانتماءات الوطنية في الأدب المعاصر، وخاصة ص ١٩٠-٣٨٨.

(٢) طه حسين: الشعر الجاهلي، ص ٢٦، عن كتاب: تحت راية القرآن ص ١٦٨.

(٣) تحت راية القرآن ص ٢٢٤.

المنهج العقلي من أوهام وظنون على أساس أن المنهج الإسلامي الصحيح ينطلق من العقل والتجربة والوحي كأسس لمنهج التفكير وإنشاء المعرفة مصداقاً لقوله تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُّثِيرٍ﴾ [الحج: ٢٨] . فهذه هي الأسس التي تحقق الموضوعية في البحث، وسنعود إليها في موضع آخر<sup>(١)</sup> لنبين خطأ أرنولد حين عد الحقيقة العلمية والدين والشعر أشياء متغايرة<sup>(٢)</sup>.

٢- إن الحديث عن الدين كان مرتبطاً بالحديث عن اللغة العربية الفصحى، ومن هنا كان دفاع الرافعي عن الشعر الجاهلي، وهذا ما يفهم من الكلمة: «إنه - أي طه حسين - تذرع بهذا البحث إلى إنكار أصل كبير من أصول اللغة العربية من الشعر والنثر قبل الإسلام مما يرجع إليه في فهم القرآن والحديث»<sup>(٣)</sup>.

٣- إن الرافعي كان حريصاً على تنظيف التركة الفكرية من الإلحاد والكفر، وكان حريصاً على أن تكون المناهج الجامعية مناهج علمية إسلامية، في حين كان طه حسين ينحو منحى اللاتكيين في الغرب.

٤- إن الرافعي كان يؤثر التجديد الذي يبنى على أسس سليمة، ويعد التقليد للغرب في كل مذاهبه تقليداً أعمى لا يستند إلى أصول علمية مما يزري بالأمة، لأنه كان يرى «في أوروبا وأمريكا أن في الغفلة ما هو مذهب، ومن الرقاعة مذهب، ومن تسفل الشهوات مذهب ومن الجنون مذهب، ومن كل شذوذ مذهب»<sup>(٤)</sup>.

(١) انظر باب: (المنهج الإسلامي) من هذا البحث.

(٢) ابن تيت: دراسات في النقد، ص ٩٠، ترجمة عبدالرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت.

(٣) تحت راية القرآن، ص ١٦٨.

(٤) نفسه ص ١٦.

٥- إن الرافي ينطلق في نقده من العقيدة الإسلامية؛ ولذلك يتوصل إلى نتائج خطيرة تترتب عليها أحكام نقدية تصل إلى التكفير أحياناً؛ كقوله: «عصية طه على الإسلام تلبس ثلاثة وجوه:

أولها: عقيدته في القرآن، وأنه من وضع الذي جاء به، لا من وحي ولا تنزيل ولا معجزة.

وثانيها: رأيه في النبي ﷺ وأنه رجل سياسي، فلا نبوة ولا رسالة. وثالثها: عمله في توهين أمر الأئمة من الصحابة فَمَنْ بَعْدَهُمْ، وقياسهم في الإنسانية وأهوائها وشهواتها، على قياس من نفسه وطباعه»<sup>(١)</sup>.

إذن فلقد كان الصراع الفكري عنيقاً، وكان متعدد الأسباب، فهو صراع حول المناهج، واللغة، والعقيدة، ومضامين النص الأدبي أحياناً، كما كان حول القديم والحديث حينما تكون الحداثة شديدة التأثير بالتيارات الغربية المعادية للدين.

وقد اشتد الصراع بين طه حسين والرافي، مما أدى بالرافي إلى أن يستخدم المصطلحات الإسلامية التي هي أكثر تعبيراً عن أفكاره؛ مثل مصطلح: «الفن الإسلامي»، وكان الدافع في ذلك هو أن الآداب العربية كانت كلها تكتب باللسان الواحد، ولكن المضامين بدأت تنحرف نحو العقائد الفاسدة.

ولعلنا حين نقرأ النص الآتي، الذي انتقد فيه مصطفى صادق الرافعي مذهباً ذَهَبَ طه حسين بشأن الفن القصصي عند المسلمين نتين الأمر أكثر، قال:

«وسأتيك الآن بمضحكة عجيبة من مضحكات دروس الجامعة المصرية؛ فقد تكلم أستاذنا عن القصص عند المسلمين ليثبت أنه من أسباب الوضع في الشعر فزعم في صفحة (٩٢): أن الأدب لم يدرس في العصور الإسلامية الأولى

(١) تحت راية القرآن ص ١٢٣.

لنفسه، وإنما درس من حيث هو وسيلة إلى تفسير القرآن وتأويله واستنباط الأحكام منه ومن الحديث، وكان هذا كله أدنى إلى الجدل والصق به من هذا القصص الذي كان يمضي مع الخيال، حيث أراد ويتقرب من نفس الشعب، ويمثل له أهواءه وشهواته ومثله العليا، فليس غريباً أن ينصرف عن القصص أصحاب الجدل من المسلمين. قلنا: وهذا عجيب جداً من أستاذ الجامعة، فإن معناه أنه لم يشتغل بالقصص إلا أصحاب الهزل والرقاعة، ونحن نقرر أنه لم يكن يقص في أولية هذا الفن الإسلامي إلا أصحاب الجدل من المسلمين، وبه عرفوا وبهم نشأ وبفصاحتهم نبغ، وهذا الحسن البصري، كان أشهر قاص في زمنه، وهو من سادات التابعين<sup>(١)</sup>.

فإذا أمعنا النظر في هذا النص، وقارنا بينه وبين وجهة النظر التي أدلى بها طه حسين في كتابه في الأدب الجاهلي بخصوص دراسة القدماء للأدب العربي، وعلاقة ذلك بالقصص ونحل الشعر؛ وجدنا الدكتور طه حسين يشير إلى أن القصة من الفن الأدبي الذي «تناول الحياة العربية والإسلامية كلها من ناحية خيالية لم يقدرها الذين درسوا تاريخ الآداب العربية قدرها، لا أكاد أستثني منهم إلا الأستاذ مصطفى صادق الرافعي»<sup>(٢)</sup> ويشير كذلك إلى أن «القصص لم يتأثر بالسياسة وحدها وإنما تأثر بالدين أيضاً»<sup>(٣)</sup>.

فيما نجد الرافعي يركز في نقده على مسألة اتخاذ الأدب وسيلة في الدراسة لا هدفاً، وعلى مسألة انصراف العلماء وأهل الجدل عن القصص لارتباطه بالخيال والأهواء والشهوات<sup>(٤)</sup>.

(١) تحت راية القرآن: ص ٢٤٢.

(٢) طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص ١٤٨، دار المعارف بمصر، ط ١٠.

(٣) نفسه ص ١٥٠.

(٤) طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص ١٤٩.

والحق: أن المسألة شائكة حقاً، وتحتاج إلى استقصاء تاريخي لنصوص الأدب القصصي والأدب النقدي، ولكن مع ذلك؛ فإن من الممكن إبداء بعض الملاحظات:

١- فقد يلحظ استخدام الناقلين معاً للمصطلح الذي يبين أن النقد الحديث كان يتحرك في ضوء الإسلام، حتى بالنسبة لمن انحرفوا بعض الانحراف كالذكر طه حسين.

٢- كما يلحظ استخدام الرافعي خاصة لمصطلح «الفن الإسلامي»، الأمر الذي يبين أن الصراع النقدي لم يكن هامشياً، وإنما كان في صميم مشكلة إسلامية الأدب.

٣- ويلحظ كذلك تركيز الرافعي على استخدام «الحسن البصري» للقصص الإسلامي في أسلوبه الدعوي استخداماً جديداً يظهر قيمة إدراكه لدور القصة في تبليغ الرسالة. ولعل إدراك الرافعي لهذه الطريقة المعتمدة عند الحسن البصري هي التي كشفت له كثيراً من الجوانب المتعلقة برسالة الأدب؛ فقد كتب يقول:

«إننا نقرر له أن القاص لا يسمى قاصاً عند المسلمين إلا إذا كان يقص للتعليم والوعظ وللتذكير بالآخرة والتزهيد في الدنيا وحفظ الروح والخلق ونحوهما، وأن أساس هذا الفن كان تحريض المؤمنين على الجهاد والترغيب فيما عند الله وإشاره على الحياة، فكان مرجع القاص في قصصه إلى التفسير والحديث والحكمة وما تناوله من أخبار الماضي، وما لا حرج عليه في وضعه مما يراه به غرضاً من تلك الأغراض. وقد قرروا أن الحديث الضعيف يعمل به في فضائل الأعمال فكذلك القصة الموضوعية يؤخذ بها في الوعظ دون التاريخ؛ لأنها إنما وضعت لذلك دون هذا وما نشأت أهواء الشعب في القصص إلا بعد أن تعاطاه الجهال المتحمسون عليه من غير أهله، وجعلوه من عملهم للحياة

والعيش، ومع هذا فأمثال هؤلاء يعرفهم العلماء من أول التاريخ ويعدون قصصهم بدعة ويحذرون منهم كما يحذر أهل كل علم من الواغليين عليه<sup>(١)</sup>. فإذا حللنا هذا النص النقدي الذي جاء في سياق الرد على طه حسين بشأن المسائل المطروحة سابقاً، نخلص إلى عدة نتائج يمكن أن نعدّها معالم أولى للتعريف بمفهوم (الفن الإسلامي) عند الراجعي، وهذه المعالم هي:

١- إن القاص في المنظور الثقافي الإسلامي - كما يراه الراجعي - يحدد هويته عاملان:

- أ- فاعلية القصة في الجمهور، وانبثاق هذه الفاعلية عن العقيدة الإسلامية.
  - ب - انبثاق مضامين القصة عن التصور الإسلامي وفهمه للكون والحياة فهماً عميقاً وشاملاً، بحيث يستوعب عالم الغيب وعالم الشهادة معاً.
- ٢- مقصدية الأدب وهدفية: وذلك بأن: «يقص للتعليم والوعظ وللتذكير بالآخرة والتزهيد في الدنيا وحفظ الروح والخلق ونحوهما»، وهذه المقصدية تنسجم بعض الانسجام مع مقاصد الشريعة الكبرى التي يحددها الشاطبي في الموافقات بأنها تشمل: «حفظ الدين والنفس والنسل والمال والعقل، وقد قالوا: إنها مراعاة في كل ملة»<sup>(٢)</sup>، وسنعود إلى هدفية الأدب الإسلامي ومقاصده في موضعها من البحث، ويكفي هنا القول: إن «التزهيد في الدنيا» لا يمكن أن يكون من مقاصد الأدب الإسلامي المعاصر؛ لأن هذا فيه مخالفة للنص القرآني، الذي يجعل من الأدب الإسلامي دافعاً للعمل الصالح، كما رأينا في آيات سورة الشعراء.

(١) الراجعي: تحت راية القرآن، ص ٢٤٣.

(٢) الشاطبي إبراهيم بن موسى: الموافقات، ج ٢، ص ٤.

٣- مرجعية القصص الإسلامى القرآن والسنة المطهرة: «مراجع القاص فى قصصه إلى التفسير والحديث والحكمة».

٤- هناك فرق كبير بين القصص الخيالى الصنف «الموضوع» وبين القصص الواقعى الذى يرتبط بالأحداث التاريخية التى تحتم على القاص غطاً محدداً من التفكير يعطى النص المصادقية التى تحقق الإقناع لدى الجمهور.

٥- القصص الإسلامى ملتزم، وإنما دخلته: «أهواء الشعب» حديثاً فأفسدت عليه رسالته، وتعاطاه الحمقى من الكتاب فجعلوه للترفيه أحياناً وللکسب والتجارة أخرى، وقد عد العلماء «قصصهم بدعة ويحذرون منهم».

ثانياً: أحمد أمين (١٨٨٦-١٩٥٤م)

إن كانت ملامح الأدب الإسلامى قد اتضحت - فى العصر الحديث، الذى وُسِّم بعصر النهضة - بعض الوضوح على يد مصطفى صادق الرافعى كما رأينا؛ فإن ذلك لا يعنى أنه كان وحده الناقد الذى توجه بجده نحو الأصالة. فقد كانت الرؤية الإسلامية الأكثر تطوراً ونضجاً تتألق فى مقالات عددٍ غير قليل من جيل الرافعى، ولا سيما مقالات أحمد أمين التى جمعت فى كتابه فىض الخاطر.

وقبل أن أشعر فى بسط مفهوم الأدب الإسلامى عند هذا الناقد النبیه، أحب أن أشير إلى أن زكى مبارك قد كتب تحت عنوان جنابة أحمد أمين على الأدب العربى. يقول: «أحمد أمين: هذا الرجل ينظر إلى الأدب الواحد نظرة عامية. فهو يقسم الأدب إلى قسمين: أدب معدة، وأدب روح، والسخرية من المعدة لا تقع من رجل يفكر كما يفكر الأطفال؛ فالمعدة التى يحتقرها هذا الرجل العامى هي سر الوجود، وعن قوة المعدة تنشأ قوة الروح، والأدباء الكبار كانوا أصحاب معدٍ كبيرى. وسر العظمة عند فيكتور هوجو يرجع إلى

معدته العظيمة، وما ضعف الغزالي في أحكامه الأخلاقية إلا لأنه ألف كتاب الإحياء وهو معمود<sup>(١)</sup>.

فهل هذا صحيح، أم أنه مجرد افتراء ويعد عن الموضوعية في الدرس النقدي؟

يجب أن نشير إلى أن أحمد أمين يميل إلى الدراسة القائمة على الثنائية الضدية، ولذلك نجد له عبارات وعناوين مثل: (أدب القوة وأدب الضعف - عاطفة صحيحة، عاطفة مريضة - الأدب القديم والأدب الحديث - أدب الروح وأدب المعدة - أدب مادة وأدب روح - روحانية الشرق ومادية الغرب).

وستبين لنا من خلال تتبعنا لمقالاته زيف هذه النظرة التي كتب من خلالها زكي مبارك ما كتب وجمع من خلالها حسين خريس ما جمع.

لقد تحدث أحمد أمين عن (أدب القوة وأدب الضعف) وبين أن المراد بذلك هو الجانب المضموني لا الجانب الفني، قائلاً: «ولست أعني بالضعف أو القوة ضعف الأدب أو قوته من الناحية الفنية، وإنما أعني ضعفه وقوته من الناحية الخلقية والاجتماعية، فقد يكون هذا النوع الذي أسميه ضعيفاً أو مائعاً في منتهى الرقي من الناحية الفنية، كما قد يكون الأدب القوي ليس قوياً بالمقياس الفني»<sup>(٢)</sup>.

فالنقاد هنا يحدد المجال الذي سيحرك فيه أدواته النقدية، بحثاً عن قوة الأدب، ولكي يبين معالم وجهة النظر هذه التي تعتمد في التمييز بين الأدب قوة وضعفاً من الناحية الروحية والاجتماعية والخلقية نراه يضرب لذلك مثالا

(١) زكي مبارك: جنات أحمد أمين على الأدب العربي، عرض ودراسة حسين خريس، ص ٩٨، المكتبة العصرية، بيروت.

(٢) فيض الحاطر ١٦/١ - ١٧.

بالأدب العربي من مرحلة الجاهلية إلى العصر العباسي، ليصل إلى القول بأن المدارس يرى الأدب الجاهلي قوياً كجلمود صخر حطه السيل من عل، حماسة قوية وفخراً قوياً، بل وغزلاً قوياً. والأدب الإسلامي إلى آخر العهد الأموي، أدب قوي فيه عزة الفاتح وإعجاب الظافر ونشوة المنتصر، وإن كان فيه نغمت ضعف فنغمت الحزين الذي غلب على أمره، أو المحب الذي يش في حبه، أما ما عدا هذا ففخر وإعجاب وهجاء في أعلى درجات القوة. فإذا نحن انتقلنا إلى العصر العباسي رأينا العزة العربية تأخذ في الضعف، ورأينا الانهماك في اللهو يبعث أدباً جميلاً في فنه، ضعيفاً في روحه<sup>(١)</sup>.

فالتصور الذي انطلق منه أحمد أمين هنا، لم يكن يرتكز على مبدأ أدبية الأدب، أو شعرية الشعر، من حيث هي شكل وتفنن في الصياغة، وإنما يرتكز أساساً على روح النص، التي هي - في نظره - جوهر العمل الأدبي. ولذلك أضحي «الأدب الإسلامي» - وهو هنا يشمل صدر الإسلام والعصر الأموي - أدباً قوياً، في حين كان أدب العصر العباسي «ضعيفاً في روحه» ولم يغن عنه جمال الشكل شيئاً، وهذا بطبيعة الحال لا يعني أبداً السماح بانتهاك حرمة الشكل، وإنما يعني أن الاهتمام بالشكل وحده ليس أكثر من زخرفة لفظية سرعان ما يتبين زيفها عند أهل العلم بالشعر الحق.

ومن هنا نظر أحمد أمين إلى الأدب، من حيث الهدف الذي يرمي إليه، والمقاصد التي ينشأ من أجلها، والرسالة التي يحملها، فيستبين له أن الأدب أدبان: منه ما يرضي حاسة الفن عند الإنسان فقط، وهذا لا يكون إلا ضعيفاً، ومنه ما يرضي الروح فيكتسب بذلك قوة، ومرجع ذلك إلى البنية النفسية التي ينبعث عنها أدب الأديب قبل كل شيء. من هنا يرى أنه عندما «توالت

(١) فيض الخاطر ١٧/١.

النكبات على الشرق من ظلم وجور وسوء في كل نظم الحياة الاجتماعية، فكان الأدب العربي ظلاً لهذه الحياة الاجتماعية كان أدباً ضعيفاً، إن أنت حصرتَه وجدته بين بك على مصائب الدهر كأبي العلاء المعري، ومادح للولاء والامراء والأغنياء، ومستهتر يصف استهتاره وصفاً أنيقاً بديعاً في الفن لا يرضي الروح»<sup>(١)</sup>.

فمن الواضح أن أحمد أمين يبحث عن النص الأدبي الذي يحقق أدبية الأدب بمستوياتها؛ الشكل والمضمون، لتصبح كلمة أدب تُعنى بالتهذيب الجمالي والخلفي، ولعله لذلك يحدد مادة الأدب باعتبار طبيعة العاطفة التي ينبعث عنها صحة ومرضا، وصلاحاً وفساداً، فيري أن «كل عاطفة من عواطف الإنسان - على كثرتها وتعددتها - موضوع للأدب، وخير الأدب ما انبعث عن عاطفة صحيحة لا مريضة، فالشعر المتناهي في وصف ما يلاقي المحب من عذاب، الذي يذوب رقة وحناناً ليس في نظري مؤسساً على عاطفة صحيحة، كالذي في شعر العباس بن الاحنف وأمشاله. وهذا الشعر - وإن أرضى الجمهور ولذعم - هو في كثير من الأحيان أجوف، وهو في كثير من الأحيان نتاج عاطفة مريضة، وليس من الحق أن يبيع الإنسان عواطفه بهذه السهولة»<sup>(٢)</sup>.

فالعواطف كلها مادة للأدب، ولكن هناك فرق في درجة الصلاح، فهي إن كانت في الظاهر كلها استخدمت مادة للأدب، فإن «الأخلاقي يرى أن الأدب الذي يثير لذة حسية أقل رقياً من أدب يثير شعوراً أخلاقياً كالإعجاب بالبطولة واحتمال الآلام في سبيل أعمال جليلة وأرقى الأدب في نظرنا ما أحيا الضمير

(١) فيض الحفاط ١/ ١٨.

(٢) نفسه ١/ ١٩.

وزاد حياة الناس قوة<sup>(١)</sup>.

وهذه نظرة أخلاقية إلى الأدب ولا شك، وهي نظرة تشاكل نظرة القدماء إلى الجمال حينما رأى بعضهم أن الجمال الحسي يدركه الصبيان والبهايم، بينما الجمال الباطن يختص بإدراكه أرباب القلوب، ولا يشاركون فيه من لا يعلم إلا ظاهراً من الحياة الدنيا<sup>(٢)</sup>، ولكنها نظرة جدية إلى الأدب، تمنحه موقعه من العلوم الإنسانية، وترتفع به عن السافس والسخافات، ليصبح أدباً يُحيي الضمير ويزيد حياة الناس قوة.

ونتيجة لذلك، وبسبب اعتماد هذا الناقد على أساس نقدي يجعل من (الروح) أهم مرتكزاته، ألفينا النهاية التي وصل إليها تنسجم تماماً مع مفهوم الأدب الإسلامي، ولا سيما المقصدية التي جسمها في «إحياء الضمير» ومن ثم كان نقده للأدباء الذين يستفيدون من خبرة النقد الغربي وتجارب الأدباء الغربيين شديداً، كما كان موقفه منهم حازماً وصارماً، إذ يرى أن: «هذا النوع من الأدب أشد ضرراً بالشرقي منه للغربي؛ لأن الغربي عنده بجانب هذا الأدب الضعيف<sup>(٣)</sup> أدب آخر أقوى، فإذا بعث الأول حنائاً ورقة بعث الآخر قوة وجلداً، فتعادلته حياته وتغذت نواحي عواطفه، أما الشرق فليس له تراث حاصر من أدب قوي يسند ضعفه ويحيي نفسه، وسبب آخر هو أن الشرقي - على العموم - ذو عاطفة أحد، وهو لها أقل ضبطاً، فإذا نحن غكيناها دائماً بهذا الأدب الحاد رادت عواطفه ميوعة مع أنه أحوج ما يكون إلى ما يقوي عاطفته ويضبط جموحها<sup>(٤)</sup>.

(١) فيض الحاضر.

(٢) النزالي محمد أبو حامد: إحياء علوم الدين ٢٥٩٦/٥.

(٣) يعني بالضعف هنا ضعف الروح.

(٤) فيض الحاضر ١/ ٢٠.

وهكذا يقرر أحمد أمين أمرين أساسيين في بناء الأدب كما يتصور صلاحه لبناء حضارة ولاداء رسالة:

١- الحاجة إلى أدب «يحيي الضمير».

٢- الحاجة إلى أدب يقوي العاطفة ويضبط جموحها. ولا شك أن هذين الأمرين يستدعيان تساؤلاً هاماً، يمكن صياغته كما يلي:

ما صفات هذا الأدب؟ وما مقوماته؟

إن الإجابة التي نَجدها عند أحمد أمين تتضمن اعترافاً خطيراً؛ لأنه يرى: «أن الأدب العربي بحالته التي هو عليها الآن لا يصح أن يكون غذاءً كافياً للجيل الحاضر سواء في ذلك الأدب القديم والأدب الحديث والأدبان معاً»<sup>(١)</sup>، ثم إنه إذ يصرح بهذا الكلام الخطير يحاول أن يعلل لما يقول، إذ في رأيه: «إن الأدب إنما يعد صالحاً للأمة إذا كان مظهرًا تاماً شاملاً صادقاً لحياتها الاجتماعية على اختلاف أشكالها، في جدها وهزلها، في صبا أفرادها وكهولاتهم وشيوخوتهم، في آلامهم وآمالهم، في حياتهم اليومية، في البيت والمصنع ودور اللهو والتمثيل، في حياتهم السياسية وحياتهم الاقتصادية، فإذا استطاع أدب الأمة أن يملأ كل هذا الفراغ عد أدباً صالحاً كافياً، وإلا لم يكفٍ وحده. فلننظر في ضوء هذه النظرية إلى الأدب العربي؟ فاما الأدب العربي القديم فلا يمثل إلا أجياله، وهو صورة للحياة الاجتماعية التي نشأ فيها، وليس صورة لحياتنا... أما الأدب العربي الحديث فهو كذلك لا يكفي لغذاء الجيل الجديد، لأنه لم يملأ حياتنا، وإن شئت، فاستعرض كل شؤون الحياة نجده لم يحقق رسالته»<sup>(٢)</sup>.

(١) فيض الخاطر ١/ ١٦٣.

(٢) نفسه ١/ ١٦٣-١٦٥.

فالنقاد هنا يحيلنا إلى: «نظرية» هي التي تحدد في نظره صورة «الأدب الصالح للأمة». وهذه النظرية تنبثق من الفضاء الفكري الأصيل للمجتمع، لأن «الأدب إنما يعد صالحاً للأمة إذا كان مظهراً تاماً شاملاً صادقاً لحياتها»، فمتى كان الأدب شاملاً صادقاً لحياة الأمة؛ فإنه يكون الأدب الصالح لأن: «يحقق رسالته». ولعل المقولات الآتية تحدد أكثر معالم هذه النظرية التي يحقق الأدب من خلالها رسالته؛ فهو يقول: «أرقى الأدب في نظرنا ما أحيا الضمير وزاد حياة الناس قوة».

وهو يقول: إن شعبنا «أحوج ما يكون إلى ما يقوى عاطفته ويضبط جموحها»، وإن الأدب الذي ينبعث عن عاطفة إنسانية نبيلة أرقى وأسمى<sup>(١)</sup>. فالأدب عنده يكتسب قيمته في الإطار الثقافي إذا نهض بهذه الرسالة التي تستوى على دعائم أربع هي:

- ١- إحياء الضمير.
  - ٢- بث القوة في حياة الناس.
  - ٣- تقوية العاطفة وضبطها.
  - ٤- أرقى الآداب وأسماها ما انبعث عن عاطفة إنسانية نبيلة.
- وحين نتأمل هذه الدعائم نجد ذات طبيعة أخلاقية، فهي تكسب النص أدبيته من جهة تهذيب الروح لا تهذيب الشكل، مما يسمح لنا بالقول: إن أحمد أمين كان يستهدف نظرية تجعل «الجمال» في خدمة «الحق» و«الحق»، وكأنني به يعمل دائماً ليخضع الجمال للتقوى لا العكس، وهذا هو التصور الإسلامي الصحيح كما سيبتين لنا من بعد<sup>(٢)</sup>.

(١) فيض الخاطر ١/ ١٦٣-٢٩٤.

(٢) انظر فصل: مفهوم الجمال من هذا البحث.

ويؤيد ما ذكرنا؛ ذهابه إلى أن «الكاتب الحق أو الفنان الحق يجب أن يسائل نفسه عن مقدار العواطف التي تثيرها كتابته أو فنه . فهناك قوم مرضى بأعصابهم ، ومرضى بشهواتهم ، ومرضى بحياتهم العقلية والاجتماعية ، ومن الخطر أن يغدّي هؤلاء بأنواع من الأدب تزيد في هياج أعصابهم وشهواتهم ، وإن كان ما يقال حقاً وصدقاً»<sup>(١)</sup>.

فمعنى ذلك أن «واقعية» الموضوع ليست هي التي تحدد قيمة الأدب، إنما تحدده طبيعة ومقدار العواطف التي يستثيرها الفن، فإن كان النص الأدبي مثيراً للعواطف الثبيلة بمقدار كاف لhez المشاعر فإن ذلك هو الأدب الحق والفن الجميل .

وعلى هذا الأساس يصبح «خير الكتاب من لم يعرض من مظاهر الحياة إلا لما يصح عرضه، واتجه في حياته الأدبية إلى أن يصور المثل الأعلى للحياة في صورة واقعية، وسخر قلمه ولسانه وعواطفه لخدمة القومية الإنسانية»<sup>(٢)</sup>، على أن «الواقعية» التي يريدها هي التي تخضع للتقوى والحق، وتقوم على «المثل الأعلى» وتخدم إنسانية الإنسان، ويتبين ذلك من قوله: «ربما خفي هذا الرأي (الكاتب الحق) على بعض الكتاب، فتعرضوا لشرح مخازٍ اجتماعية في رواياتهم أو مقالاتهم، واحتموا بأنهم يقولون صدقاً ويصفون واقعاً»<sup>(٣)</sup>.

فالكاتب الحق ينبغي ألا يتخذ الواقعية قناعاً والصدق مطية، يحتمى بأحدهما، ويركب الثاني، يسوغ لنفسه خراب أخلاقية الأدب التي تمثل جوهر الأدبية، فيعمد إلى شرح المخازي الاجتماعية وإشاعتها، التي من شأنها أن تزيد

(١) فيض الحاطر ١/ ٢٩٥.

(٢) نفسه ١/ ٢٩٦.

(٣) نفسه ١/ ٢٩٦.

الضمير موتاً والنوق سماجة، والعقل تيلداً.

لأن هذا النوع من الادب الفاحش «من أخطر أنواع الشعر وأقلها استحقاقاً لاسمه؛ لأن الشعر - كما يقول ورد سورث -: هو الحق، ينقله الشعور حياً إلى القلب. وكما يقول رسكن: «الشعر إبراز العواطف النبيلة عن طريق الخيال، وليس هذا مقصوراً على الشعر، فكل الأدب من هذا القبيل»<sup>(١)</sup> وقد تشع عبارة «كل الأدب من هذا القبيل» نحو تحديد خاصيتي الأدب عنده، وهما:

١- نبل العواطف.

٢- الخيال البناء.

وإذا كان نبل العواطف يحيل إلى التركيز على «الحق» و«الحير»، و«الخيال» يحيل على «الجمال»؛ فمعنى ذلك أن الأدب الذي ينشده هو الذي تصدق عليه مواصفات الأدب الإسلامي، ولكي نتبين وجهة نظره بعمق يحسن بنا أن نأخذ - بالتحليل - مقاله الذي تناول فيه: «أدب الروح وأدب المعدة»، إذ ميز فيه بين نوعين من الأدب: أحدهما يخدم الجانب المادي في الإنسان، أعني بحث غرائز مرتبطة بالحرص على المادة أكثر مما يحث غيرها على الحركة والثورة. وثانيهما هو أدب الروح الذي يسمو بعواطف الإنسان ليحقق المثل الأعلى في سلوكه، فيقول: «هذا مصطلح جديد أضعه لنوعين من الأدب يتميزان كل التميز ويختلفان كل الاختلاف، لعل في وضعه فائدة في تقويم الأدب وصحة تقديره... وأعني بأدب الروح: الأدب الذي يتصل بالعواطف السامية عند الإنسان فيهللها ويرقيها ويغذيها؛ أما أدب المعدة فنريد به ذلك الأدب الذي يدور حول سد الرمق وملء المعدة واستدراار المال وتحصيل القوت»<sup>(٢)</sup>.

(١) فيض الحاضر ١/ ٢٩٣.

(٢) نفسه ٢/ ٨٢-٨٣.

ولعل هذا التقسيم الذي طرحه هنا لا يختلف عن التقسيم الذي طرحه في مقاله السابق الذي ميز فيه بين «أدب القوة وأدب الضعف»، إذ أنه يوشك أن يضع أدب القوة مرادفاً لأدب الروح، ويضع أدب الضعف مرادفاً لأدب المعدة، لأن بحثه في المقالين يسعى نحو هدف واحد دائماً.

ولكن الجديد في هذا المقال هو الأمثلة التي يستحضرها أمام القارئ ليتبين بصورة أوضح طبيعة «النظرية» التي يريد أن يؤسس لها.

فهو إذ يذكر أن: «القرآن أدب روح لأنه يسمو بالإنسان عن عالم المادة ويأخذ يديه إلى السماء، لينظر إلى الأرض نظرة تزيه الحق حقاً والباطل باطلاً»<sup>(١)</sup>، وهو إذ يوضح أن أدب الحماسة أدب روح؛ لأنه يصهر النفس ويظهرها، وأن أدب الطبيعة أدب روح؛ لأنه شعور بالجمال مجرداً عن الرغبة، وتقدير للحسن متزهاً عن الأثرة، ومزيج من شعور بالجمال والجلال الذي يحد من كبرياء الإنسان ويقفه من هذا العالم حيث ينبغي أن يقف، إنما يعدها جميعاً من الأنواع التي تنبعث عن عواطف نبيلة وتبعث أيضاً على أعمال نبيلة، تنبع من عواطف سامية، وتدفع إلى أعمال سامية، وهي أليق ما تكون بالإنسان الراقى المهذب<sup>(٢)</sup>. وهكذا نحمده يضعنا من جديد أمام آية الشعراء التي تميز بين الشعراء باعتبار الإيمان والعمل الصالح، أي انبشاق العاطفة عن النبيل، وهو الإيمان وتحقيقها للعمل الصالح في سلوك الإنسان المتلقي، وكل هذه من أدب الروح.

وعلى العكس من ذلك ما يتحقق في بعض الفنون الأدبية؛ كالمدح والغزل الفاجر. ومن الغريب أن يعد ضمن هذه الزمرة «الزهد» فكل هذه تعد عنده من أدب المعدة، لأن مثل هذه تدخل في عداد «ما يشير الشهوة»؛ لأن صاحبها

---

(١، ٢) فيض الخاطر ٢/ ٨٢.

«يسع ذوقه ووقته لنوق غيره، ويقاد بأنفه لا بنفسه» وهو قليل الفائدة، مع أنه في ظاهر الأمر أدب الماديين والمتسعين. «فإن نحن نظرنا إلى الأدب من ناحية أنه خادم للهيئة الاجتماعية ووسيلة من وسائل الرقي النفسي، وأداة من أدوات الإصلاح الاجتماعي، كان أدب الملعنة من هذه النواحي صِفراً، بل هو كمية سلبية وعبه ثقيل»<sup>(١)</sup>.

وقد يعمن في التمييز بين نوعي الأدب، فيذهب إلى أن الفرق بين أدب الروح وأدب الملعنة هو عينه الفرق بين «الدين الحق، والدين الصناعي»<sup>(٢)</sup>، مما يبين أنه كان يتصور الأدب في ضوء الدين الإسلامي، وأنه كان يميز بين ما أنتج في الرقعة الجغرافية من آداب تمييزاً ينطلق من التصور الإسلامي لرسالة الأدب وطبيعته، وإن لم يذكر الآية القرآنية التي نظرت إلى ذلك.

ولئن كان الإسلام من طبيعته أن ينظر إلى الكون نظرة يتعاقب فيها المادي مع الروحي، وينظر إلى الجمال على أنه لن يتحقق إلا بتفاعل الباطن مع الظاهر، كما سيتبين في موضعه، فإن النقد الإسلامي قد لا يقبل بسهولة هذا التمييز الذي قام به أحمد أمين بهذه الصرامة، التي تفرق بين المادة والروح، على أساس أن الأدب الإسلامي «هو الفن الذي يهيئ اللقاء الكامل بين «الجمال» و«الحق»<sup>(٣)</sup>، وعليه فقد يعجبنا جداً تبشير أحمد أمين بمستقبل الأدب الإسلامي، وإن كنا لا نوافقه على هذا التمييز الصارم الذي نحسب أنه لا يحقق معنى إسلامية الأدب ومغزاه ومفهومه بدقة. فهو حين يقول: «إن الشرق الآن في حاجة إلى كثير جداً من أدب الروح، وقليل جداً من أدب الملعنة، فإنه مكبل

(١) فيض المحاضر ٢/ ٨٢.

(٢) نفسه ٢/ ٨٣.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ٦، دار القلم، القاهرة.

بأغلال سياسية تحتاج إلى أدب ينشد الإصلاح حتى يخلص منها، ومصاب بانحلال يحتاج إلى أدب يشعل النار تحته حتى يعقد، وفقر في اللذائذ العقلية، فلا بد له من أدب راق يغذيه، وثروة أدبية عقلية تغنيه. لسعد عاش طويلاً على أدب المعدة، فكان نتيجة ما ترى، فليعيش من الآن على أدب الروح حتى تكون نتيجة ما نأمل»<sup>(١)</sup>.

هذا نداء وتبشير بمستقبل جديد للأدب العربي، كان قد نادى به وبشر بمستقبله المشرق الناقد أحمد أمين، ولعل من أوضح صوره «القرآن الكريم»، ولكن من الأمثلة التي يراها تصور الأدب الذي يحقق حلمه «أدب الابتهالات» وهو الأدب الذي «استمد روحانيته وقوته من موقف المبتهل، حيث يتحرر من شؤون الحياة الدنيا وأعراضها ومشاكلها ومشاغلها، ويتفرغ إلى ربه ويناجيه، ويسمو عن المادة وحقارتها، فكان بذلك أدب روح لا أدب مادة»<sup>(٢)</sup>، وقد تجلّى هذا الأدب - في رأيه - في ابتهالات الرسول ﷺ وبعض ابتهالات أبي حيان التوحيدي، التي وصفها بأنها «في الغاية من الجودة والحسن والقوة» و: «هي كما ترى تندفق قوة وتفيض روحانية، وتسمو معنًى إلى رصانة بلاغية، وموسيقى دينية»<sup>(٣)</sup>.

ومن الأمثلة التي يسوقها لأبي حيان التوحيدي: «اللهم إليك نشكو قسوة قلوبنا، وغل صدورنا، وقتنة أنفسنا، وطموح أبصارنا، ورقة ألسنتنا، وسخف أحلامنا، وسوء أعمالنا، وفحش لجاجنا، وقبح دعوانا . . . اللهم فارحمتنا وارأف بنا، واقبل المسور منا؛ فلأننا أهل عقوبة وأنت أهل مغفرة، وأنت بما

(١) فيض الخاطر ٢/ ٨٨

(٢) نفسه ٤/ ٢٤٦.

(٣) نفسه ٤/ ٢٥٢.

وصفت به نفسك أحق منا بما وسعنا به أنفسنا، ومن قبل ذلك وبعده، فأطب عيشنا بنعمتك، وأرح أرواحنا من كد الأمل في خلقك، وخذ بأزممتنا إلى بابك، وأدقنا حلاوة قربك، واكشف عن سرائرنا بحبك، ووكل بنا الحفظة، وارزقنا اليقظة حتى لا نفترف سيئة ولا نفارق حسنة، إنك قائم على كل نفس بما اكتسبت، وأنت بما نخفي وما نعلن خبير بصير<sup>(١)</sup>.

إن هذا النص مثال لأدب الابتهاالات الذي يرى أن ساحة الإسلام قد عرفته منذ فجر الإسلام على لسان محمد ﷺ، فكان يعيش جنباً إلى جنب مع الأدب المادي. ولكن مؤرخي الأدب أهملوا الأدب الابتهالي، فلم يدرسوه ولم يهتموا به كاهتمامهم بالأدب المادي. ولذا؛ نلجده يعاتبهم على هذا التقصير، إذ أن هذه الآداب الروحانية «لو عني بها مؤرخو الأدب كما عنوا بالأدب المادي من الغزل والمديح والفخر والهجاء لظهر الأدب العربي بصورته الكاملة من مادة وشهوة وروح»<sup>(٢)</sup>.

ولعل أحمد أمين يعد الأدب الصوفي جنساً من الأدب الروحي، ولكنه في رأيه جنس يتميز بعمق الدلالة لما يحتويه من رمزية تحمل خلفها ثقافة عميقة ليس من اليسر فهمها؛ لأن «المصطلحات الصوفية لا ترجع إلى العقل، وإنما ترجع إلى الذوق. ولهذا لا يفهمها أحد بعقله فهماً صحيحاً، وإنما يفهمها من تذوقها في المقام الذي يقف فيه المتصوف»<sup>(٣)</sup>، ومعنى ذلك أن هذا النوع من الأدب الروحي لا يفهم بالمدارس بقدر ما يفهم بالمعايشة للتجربة نفسها وعلى المقام نفسه الذي ينبثق عنه النص الأدبي التصوفي، كما أن معناه - من جهة

(١) فيض المخابر ٢٤٩/٤.

(٢) نفه ٢٥٢/٤.

(٣) نفه ٢٥١/٣.

أخرى - أن الأدب الروحي - في بعض مستوياته العميقة - لا تحمل إشكالياته عن طريق العقل الواعي وحسب، وإنما لابد من الذوق المجرب، لأن الأمر في النهاية مرده إلى التقوى وإلى «الإيمان الذي يضيء».

وقد يرى الناقد أحمد أمين في «الإيمان» المخرج من المازق الذي وقع فيه الأدب المادي، إذ أصبح الأدب في غياب الإيمان «يسير سيرة البندول أحياناً إلى اليمين وأحياناً إلى اليسار كالحياة، فقد أعقب الحرب العالمية الأولى نوع من اليأس وخيبة الأمل، وشك في القيم وامتهان لها، وسخرية عابثة لا تؤمن بشيء»<sup>(١)</sup>، ونتيجة لذلك تخلخلت قيم الأدب وأهملت القيم الخلقية فيه، وشاعت نزعة الاهتمام بالفن للفن، وبذلك ماتت رسالة الأدب الاجتماعية التي حملها له الإسلام.

على أن الحرب العالمية الثانية جاءت كما لو أنها تريد أن تعيد للإنسان توازنه: «ومن المظاهر التي نلاحظها بعد الحرب العالمية الثانية الميل إلى الإيمان، ويظهر أن هذا هو طابع الكتب المستقبلية، بدليل ما نلاحظ من أن الكتب الدينية قد زادت انتشاراً وزاد كسادها، وسبب ذلك قسوة الحرب، والحاجة إلى ركن ركين يعتمد عليه الناس، وتبع ذلك تحطيم التفاهل والرياء والاحتشال وتصوير العواطف الواقعية تصويراً جزئياً صادقاً لا لبس فيه ولا غموض. ومن المظاهر التي نتوقع أن تسود: قلة التفاهات الأدبية إلى أنفسهم، وكثرة التفاهات إلى مجتمعهم، والإعراض عن النظرية التي كانت سائدة، وهي أن الفن للفن، وأن الأدب ينبغي أن يكون حراً طليقاً لا يقبله شيء، وكان يسود الأدباء والفنانين نزعة بوهيمية، يطلقون معها العنان لشهواتهم وغرائزهم، وإلا ما كانوا فنانين، وحل

(١) فيض الحاضر ٦٣/٧.

محلها نظرية: الأدب في خدمة المجتمع»<sup>(١)</sup>.

فالنقاد في هذا النص يبشر بمستقبل جديد للأدب؛ يتخلى عن نظرية الفن للفن، والبهيمية التي لا تحرك في الإنسان إلا الشهوات والغرائز، ومساءلة: «الحرية المطلقة التي لا يقيد بها شيء» ويتجه نحو نظرية: الأدب الرسالي.

وهنا يجب أن نتساءل من جديد: ما هي الرسالة التي يرشح لها هذا الأدب؟ وما المنظور الحضاري الذي تخدمه أو تسعى لتحقيقه؟

إن أحمد أمين يذهب إلى أن مستقبل الأدب إيماني، ورسالته واضحة تجمع بين الإصلاح الاجتماعي والإصلاح العقائدي، فيقول: «أما في المستقبل، فسيشعر الأدب بأنه مسؤول عن الحياة الاجتماعية التي يعيش فيها، يناهض برفع الظلم، ويأسف لسوء الحال، ويحارب الشكاك الذين لا يؤمنون بشيء، فلا يؤمنون بالله ولا بالوطن ولا بأي شيء»<sup>(٢)</sup>.

هذا الكلام - فضلاً عن تذكيرنا برسالة الشعر كما ترسمها آية الشعراء، من حيث الضوابط والرسالة في حالتي التوعية والدفاع عن القيم والمبادئ - فإنه يرسم معالم الأدب الإسلامي، كما سيتجلى عند المنظرين من بعد، على أن هذا الناقد لم يستخدم مصطلح «الأدب الإسلامي إلى الآن، واكتفى باستخدام مصطلحات مثل: الأدب الروحي - أدب القوة في مقابل: الأدب المادي - أدب المعنة.

ولكن الجديد هنا هو هذا التركيز على: «الإيمان بالله» و«القيم الخلقية» و«الوطن» و«المجتمع» و«كرامة الإنسان» ومن ثم كان الرفض لأدب «الشكاك الذين لا يؤمنون بشيء».

ولعل في قراءة هذا النص ما يوضح ذلك: «الأدب في السنوات القليلة

(١) فيض الحاطر ٧/ ٦٤.

(٢) نفسه ٧/ ٦٤.

سيهدف إلى تقويم النفس الإنسانية تقويماً كبيراً ويعيد إليها مكانتها؛ وبذلك ينتهي امتحان الأدب لكرامة الإنسان، سواء الانهماك في الملذات أو عدم الاعتداد بالنفس البشرية أو الخنوع لآولي القوة. لئن كان الأديب في السنين الأخيرة الماضية يائساً محطماً لقيم الإنسانية، فإن الأديب في المستقبل القريب سيكون أكثر أملاً، وأكثر تقويماً للإنسانية<sup>(١)</sup>.

ثم إن هذا الناقد ما فتى يقدم نماذج من تاريخ الأدب العربي - قديمة وحديثة - ظلت بعيدة عن مفهوم (أدب الروح)، ويعدها نماذج لم تعن برسالة الأدب الحق، إذ «عكفوا على شهواتهم وغنوا لأنفسهم وقبعوا في كسر بيتهم»، ونسوا أن «الأديب مسؤول عن مجتمعه أكثر من مسؤولية الحاكم؛ لأن الأديب أقدر على الاتصال بنفس الشعب وأقدر على تحريك مشاعره»<sup>(٢)</sup>؛ وذلك لأن كثيراً من أدبائنا لو استعرضنا أدبهم لوجدناه خالياً من الشعور بالمسؤولية. ومن هنا كان التساؤل: «هل تحمل أبو نواس وهو الغارق في شهواته، وأبو تمام والبحري وهما يشعران أكثر ما يكون للملوك والأمراء، أو المتنبي وهو يجري وراء مال أو ضيعة، أو ابن سكرة والحجاج وهما ماجنان، لا تهمهما إلا النكتة يضحكان بها الناس، أو الشيخ علي الليثي والسيد علي أبو النصر وهما يسيران في فلك الخديو إسماعيل حيثما سار أو غيرهم؟؟ لقد انقضى ذلك العهد، ... لأن قيم الأشياء انقلبت على مر الزمان رأساً على عقب»<sup>(٣)</sup>.

فالناقد - كما هو واضح - يبحث عن الأدب الرسالي، ومن ثم كان نقده للأدب القديم والحديث مبنياً على قيم الرسالة في مستواها الخلفي أكثر من

(١) فيض الخاطر ٧/ ٦٤.

(٢) نفسه ٧/ ٦٥.

(٣) نفسه.

مستواها الجمالي. وهو يرى أن هذه الوجهة النقدية ضرورة حتمية تفرضها التغيرات التي حدثت في «قيم الأشياء» وعلى هذا الأساس كان يرى أن التاريخ سيقدر «الأدباء تقديراً آخر غير التقدير الماضي، لقد كان التقدير الماضي مبنياً على فخامة أسلوب، وجمال تعبير وقدرة على البديع، أما في المستقبل فيكون تقدير الأدب: ماذا صنع لأمته، وكيف هداها إلى الخير، وإلى أي حد رفع صوته ضد الظلم والفساد، ومؤيداً للعدل والصلاح؟»<sup>(١)</sup>.

وقد عمد هو نفسه إلى التقدير من هذه الزاوية، فأبدى إعجابه الكبير أمام قصة مملكة العميان للأديب (هـ. ج. ولز)، ولكن لاحظ أن الكاتب - مع ذلك - أغفل الجانب الروحي في نزعة الإصلاحية، فقال: «لقد رمز (ولز) بهذا إلى ضيق نظر القادة السياسيين والاقتصاديين والاجتماعيين، وجمودهم على الآراء العتيقة البالية، ووقوفهم على ما ورثوه من تقاليد من قبلهم، وعدم إصنائهم إلى صوت الكبار المصلحين الذين يدعون إلى بناء عالم جديد أساسه التفكير الحر وسعة النظر. ولكن قصته كذلك تصح مثلاً لمن يريد أن يخضع كل شيء في هذا العالم للمادة وقوانينها وعلومها، وينكر الروح والله والدين والإيمان، فهو لا يريد أن يعتقد في شيء إلا ما يعتقد سكان هذا الوادي، ولا يؤمن بما يرى هذا الضيف بعينه، وهو يسمع ويرى، ولكن قلبه لا يرى، وروحه لا ترى، ثم هو يزعم أن ما يشعر به المؤمنون ليس إلا ضرباً من الخيال والوهم»<sup>(٢)</sup>.

فهذا النموذج يكشف بوضوح عن «النظرية النقدية» التي كان يعمل على التأسيس لها، وهي بصفة مجملة تلك النظرية التي دعت بعد ذلك بـ «نظرية الأدب الإسلامي» لا سيما ونحن نجد الناقد يرى أن «في الإنسان عنصراً روحياً

(١) فيض الحاطر...

(٢) نفسه ٦/٥

بجانب عنصره النباتي والحيواني والعقلي، أحسه الإنسان منذ وجد، وكما أن عنصر العقل فيه مظهره العلم، فعنصر الروح فيه مظهره الدين<sup>(١)</sup>.

ويرى أن العلم وحده - ونحن في عصر العلم - لا يستطيع أن يجيب عن كثير من المسائل؛ مما أدى إلى وجود فراغ رهيب في حياة الإنسان المعاصر لا يملؤه إلا الإيمان. فيقول: «ولما فرغ العلماء لعلمهم وبحوثا واكتشفوا القوانين، وأمنوا بالعلم كل الإيمان ظل كثير منهم يشعرون بفراغ في أنفسهم، وهذا الفراغ لا يملؤه إلا الإيمان بقوة فوق المادة وروح تسيطر عليها وتبعث فيها الحياة والروح، وهم بهذا الإيمان يشعرون بقوة عظيمة لاتساع أنفسهم واندماجها في العالم أجمع، وهم والعالم مشمولون بروح عليا تسيّرهم»<sup>(٢)</sup>.

على أن ذلك لا يعني أبداً الانتقاص من قيمة العلم - عند هذا الناقد - وإنما يعني الدعوة الصريحة إلى منهج نقدي جديد: يجمع بين المقياس العلمي والمقياس الديني الصحيح؛ لأنه إذا «جنى على الحياة الروحية كثرة ما أحاط بها من تخريف وتمويه»، فلا يعني ذلك أبداً أن الدين كذلك؛ لأن «الإنسان بتنميته جانبه الروحي، يستطيع أن يدرك من الحق ما لا يدركه العلم، وأن يقوي نفسه بما لا يقويها العلم، ومن الخطأ الاستناد على العلم وحده دون الروح»<sup>(٣)</sup>.

وبهذا ندخل إلى التصور الإسلامي الصحيح مع هذا الناقد، ذلك التصور الذي يؤمن بتعاقب عالم الغيب مع عالم الشهادة، ويُعدُّ الانتقاص من أحدهما مرضاً في التصور وسوء فهم لطبيعة الكون، ومن ثم يرفض الأدب الذي يتزع مزعاً مادياً صرفاً، كما يرفض الأدب الذي يتزع مزعاً روحياً صرفاً كما الحال

(١) فيض الخاطر ٢/٥.

(٢) نفسه ٣/٥.

(٣) نفسه ٤/٥.

عند بعض المتصوفة، فيقول: «الروحانية في المشرق بولغ فيها كما بولغ في مادية الغرب، فاعتراها كثير من الخرافات والأوهام من تدجيل وتخريف واعتقاد شديد في الأرواح وغير ذلك من مظاهر الأوهام، ويظهر ذلك أكثر ما يظهر في الناحية التي تشيع فيها الروحانية والتصوف، فكم مُنيّ التصوف بالدجالين، لأن التصوف مبني على الذوق، لا على العلم والعقل كالفلسفة، وإذا بني على الذوق أمكن فيه الادعاءات الكاذبة والأقوال الفاسدة، ومن النتائج السيئة لهذه الروحانية المفرطة الكسل والقعود عن العمل والضعف، وعدم الأخذ بأسباب القوة، مما جعل حياتهم في عزلة يعيش أكثرهم عالة على الناس، والحق أن هناك روحانية صادقة تدعو إلى العمل لا إلى الكسل وتؤمن بالقدر بقدر»<sup>(١)</sup>.

وليس الإيمان بالقدر، ولا الإيمان بقيمة العلم وحدهما العاملين اللذين يبنين عليهما التصور الذي ينبثق عنه نقد أحمد أمين في تقديره لقيمة النص الأدبي، وإنما - كما ذكرت - يوجد عامل تداخل وتقاطع عالم الغيب جملةً مع عالم الشهادة، إذ يرى أن «من مزايا الدين توسيع النفس، وهو ما عبر عنه الإسلام بانسراح الصدر... فالؤمن يشعر شعوراً عميقاً بأن قوة تزيده وتكتسح الصعاب أمامه، وهو يشعر بانهدام السدود والحدود في طريقه، وهو يشعر بانهدام الزمان والمكان يضمه عالم الغيب إلى عالم الشهادة، واتصال الحياة الأخرى بالحياة الأولى، فهو واسع الرجاء لا يعوق نظره عائق يجذب إلى عالم علوي، فيه السعادة وفيه الرضا وفيه الطمأنينة. الدين الحق يغير النفسية فينقلها من عالم ضيق محدود إلى فسيح غير محدود، كالذي حدث في عباد الأصنام في الجاهلية لما انتقلوا إلى الإسلام»<sup>(٢)</sup>.

(١) فيض الحاطر ١٨/٥-١٩.

(٢) نفسه ٢٣/٥.

والواقع أن الإيمان بالتقدير في حده الإسلامي، والإيمان بتدخل الغيبي مع الحسي، والإيمان بقيمة العلم هي من الركائز الأساسية التي يبنى عليها المنهج الإسلامي الصحيح، ومن ثم أمكن أن نعد النقد الذي يصدر عن الناقد أحمد أمين من صميم النقد الإسلامي. ولعلنا حين نرى تعريفه للفن يتبين صحة ما ذهبنا إليه.

قال: «والفن من أدب وموسيقى وتصوير أساسه الفهم العاطفي، والشعور بما خفي وراء المظاهر، والوصول إلى قلب الأشياء ومزجها بعواطف الفنان ومشاعره ومزاجه وإبرازها في شكل متناغم، والاستمداد من قوة الخالق سيخلق صوراً وألواناً يلهم بها العواطف النبل والسمو، فإن هو لم يمس الباطن واكتفى بالسطح أو اقتصر على استخراج السخرية والهزء، لم يؤد رسالته وعد من توافه الأشياء، وإن هو اكتفى باستدرا المأل من الأمراء والأغنياء، أو كان وسيلة لإثارة المشاعر الجنسية، كان سلعة تجارية وضيعة لا سمواً روحياً رفيعاً»<sup>(١)</sup>.

أليس ينم هذا الفهم للفن ورسالته في الحياة عن تصور إسلامي سليم للأدب؟

إنك تحس بهذا الناقد كما لو أنه يصوغ نظرية في الفن تسعى جاهدة لتعبر عن هذا التضافر المتين بين المفهوم والمنطوق، أو بين الشكل والمضمون، وبين الظاهر والباطن، والحسي والروحي، وعالم الغيب وعالم الشهادة، وبهذا يتسع أفق الأديب، ويكتمل تصوره للكون والحياة بسر الإيمان الذي يضيء له سبل المعرفة، ويرشده أبداً نحو السمو والنبل والفضيلة.

(١) فيض الخاطر ١٢/٥-١٣.

بهذا كله نستطيع أن نعد أحمد أمين من نظر مبكراً إلى الفن الإسلامي، وإن لم يستخدم المصطلح المتداول اليوم بين النقاد الإسلاميين المعاصرين، على أن مصطلح «الأدب الروحي» الذي وظفه في مقابل مصطلح «الأدب المادي» أو «أدب المعدة» كان كافياً ليدل على عمق النظرية التي كان يدعو إليها. غير أن بعض النقاد والمفكرين لم يفهموا عنه ما يستهدفه، فوصفوه ظلماً بأنه قد جنى على الأدب العربي<sup>(١)</sup>.

نعم قد يكون أحمد أمين مغالياً حين يعمم أحكامه النقدية في «الغزل» أو في «الزهد» أو في «المديح» فيعدها كلها من أدب المعدة؛ لأنها تدخل في عداد ما يثير الشهوة. وما لا يقدم للمجتمع منفعة<sup>(٢)</sup>، وفي هذا نوافق زكي مبارك في نقده له<sup>(٣)</sup>، ولكن تبقى إشارة أحمد أمين إلى الفرق بين الأدب الروحي والأدب المادي في غاية الأهمية، بل وقاعدة متينة للتنظير للأدب الإسلامي المنشود.

#### بين أحمد أمين والعقاد

ويبدو لي أن أحمد أمين والعقاد كانا متقاربين في النظرة إلى الأدب ورسالته. فلقد كان العقاد يرى أن: «الأستاذ مطران قد كان في حاجة إلى جهد لاجتناب التجديد، ولم يكن محتاجاً إلى جهد لاتباع مناهج الآداب الحديثة، لأنه درج على الدراسة الأوروبية، ولم يفرض عليه الماضي الموروث أن يتشيع تشيع العقيدة لبقايا الآداب العربية أو بقايا الآداب الإسلامية. فعناؤه حين يبغي في طريق التجديد عشر خطوات دون العناية الذي يلقاه في الخطوة الواحدة رجل مثل حافظ إبراهيم، وقوة الطبع في تجاوز هذه الخطوة الواحدة، أظهر من

(١) انظر زكي مبارك: جنابة أحمد أمين على الأدب العربي.

(٢) فيض الحافظ ٨٤/٢.

(٣) زكي مبارك: جنابة أحمد أمين على الأدب العربي، ص ١٠٥-١٠٦.

قوة الطبع في تلك الخطوات العشر... لأن الفرق بينهما كالفرق بين من يسبح في وجه التيار ومن يسبح مع التيار<sup>(١)</sup>.

وهذا كلام يعني أن حافظ إبراهيم شاعر يحرك أدواته وفكره وعاطفته في فضاء فكري ينسجم مع «العقيدة الإسلامية» و«الأدب الإسلامية» والتراث الأدبي العربي. لذلك صعب عليه أن يتغير ويتجدد بسرعة، لأن التجديد في طرح ذلك الوقت، كان يقتضي مجازاة الأدب الأوروبية، التي كانت لهم بمثابة المثل الأعلى، أي يقتضي الخروج من الفضاء الثقافي الطبيعي، كما يعني ذلك أن خليل مطران بسبب «أنه درج على الدراسة الأوروبية» كان منسجماً مع روح آدابها وفضائها الثقافي، مما جعل أنه «لم يكن محتاجاً إلى جهد لاتباع مناهج الأدب الحديثة»، وكان ماضي الأدب العربي، من حيث هو إسلامي، لم يكن يمس خليل مطران إلا مساً يسيراً، وبالجملية فقد كان «الفرق بينهما كالفرق بين من يسبح في وجه التيار ومن يسبح مع التيار».

ويعني كذلك أن العقاد كان يدرك الفرق بين أديين في لغة واحدة، أحدهما يتشيع عقيدة لبقايا «الأدب الإسلامية»، وثانيهما يتشيع للأدب الأوروبية؛ لأن روحه أقرب إلى روحهم وإن اختلف لسانه عن لسانهم، وهكذا يصبح العقاد ممن يلمسون فكرة إسلامية الأدب وإن لم يخصص لها حدثاً واضحاً؛ لأن النزعة القومية كانت يومئذ أقوى سطوة على نفسه وإن كانت القومية عنده توشك أن تفقد ضوابطها حين يقول: «فما كان المطلوب من القومية أن يسجل الشاعر أسماء البلاد ومعالمها وعنواناتها، وإنما المطلوب أن يكون إنساناً يشعر بقومه وبالناس وبالدين وبالارض والسماء»<sup>(١)</sup>.

(١) عباس محمود العقاد: شعراء مصر ويثاقهم في الجيل الماضي، ص ١٧٠، المكتبة المصرية، بيروت.

(٢) نفسه ص ١٦٦.

ثم إن هناك جانباً آخر أثاره العقاد بوضوح بين ثورته على الأدب الإلحادي، وهو موقف مدرسة الشعراء المصريين في الجيل الحديث من الاتجاه الاشتراكي، فقد قال: «وأما الفكرة الثانية التي قاومتها مدرسة الشعراء المصريين في الجيل الحديث؛ فهي الفكرة الاشتراكية العقيمة التي تحرم على الأديب أن يكتب حرفاً لا ينتهي إلى (لقمة الخبز) أو إلى تسجيل حرب الطبقات ونظم الاجتماع. وليس أدل على عقم هذه الفكرة من الروميا التي استولى عليها الشيوعيون منذ ثمانين عشرة سنة ونبت فيها على أيديهم جيل كامل يعد بالملايين ويتراوح بين العشرين والأربعين ولم ينبغ فيهم حتى الساعة شاعر أو فيلسوف أو مصور أو أديب من طراز رفيع. وهكذا تجمد القرائح بين أناس يحسبون كل ملاحظة وكل شعور عبثاً من عبث البطالة والفراغ، ما لم يكن منتهياً إلى الخبز أو إلى (الاقتصاد) في عمومته»<sup>(١)</sup>.

وبهذه الفكرة يلتقي مع أحمد أمين؛ إذ كلاهما يشور على الأدب الماركسي لاهتمامه بالمادة وحدها، على أن العقاد يخالفه في فهم رسالة «المدح»؛ إذ يرى أن «شعر المدح من أفضل المقاييس لقياس حال الأمة والشاعر والأديب في وقت واحد»<sup>(٢)</sup>. في حين كان أحمد أمين يعد المديح من «الأدب المادي».

وعلى الجملة - فمع ما بينهما من اختلاف في وجهات النظر - فقد كانا يمهدان لوجود نظرية الأدب الإسلامي. إذ كلاهما يمقت الأدب المادي، ويبحث عن الأدب الإنساني، الأدب الذي يحمل رسالة تسمو بالإنسان عن الرذيلة لترفعه نحو الفضيلة، التي كانت شرعة الأديان السماوية كلها.

(١) شعراء مصر، ص ١٦٦-١٦٧.

(٢) نفسه ص ١٧.

### ٣- على المستوى التطبيقي (الزيات)

أحمد حسن الزيات أديب وناقد، يستلفتنا عنده - في مجال مسيرة الأدب الإسلامي ونقده - المقاربة النقدية التي قام بها إزاء شعر إسلامي كتب في غير اللغة العربية ثم ترجم وهو شعر الشاعر الهندي محمد إقبال، فقد كتب تحت عنوان «محمد إقبال، تحية لشاعر السلام في يوم ذكراه» مقالاً نقدياً عرف به تعريفاً حسناً بالنسبة لذلك الوقت على الأقل. وقد عدّه - وهو كذلك فعلاً - الشاعر الذي «توارى بالمغيب كما تتوارى الشمس بالحجاب، بعد أن قبس العالم الإسلامي حرارة ستجدد له الحياة، ونوراً سيضيء له الطريق»<sup>(١)</sup>.

وقد كان أكثر ما شد الانتباه واستولى على القلب من هذا الشاعر إنما هو الجانب الفكري في شعر محمد إقبال من جهة العمق ومن جهة الصفاء الإسلامي، لذلك كان يقول فيه: «وما كان إقبال إلا بضعة من طبيعة الهند المؤمنة، نفخ فيها الإسلام من روحه، فخلصت خلوص الحق، وسطعت سطوع الهدى، وصفت صفاء الفطرة، ثم تبلورت فيها برهمية الهند الموروثة، ومحمدية العرب المكسوبة، فكان منهما فلسفة شعرية فريدة، لا هي عديمة مترددة شاكية كفلسفة أبي العلاء، ولا هي وجودية ملحدة قاسية كفلسفة ننشئه، وإنما هي الإسلامية الموحدة المؤلفة السمحة كما أوحاها الله بروحيته التابعة من القلب الشاعر بآلام الأرض، وماديتها الصادرة من العقل المتصل بإلهام السماء»<sup>(٢)</sup>.

ولعل أكبر فكرة تبرز في هذا النص إنما هي هذه الميزة الفريدة التي يتميز بها الدين الإسلامي دون غيره وهي «الإسلامية الموحدة»، التي تجمع وتؤلف بين «الروحانية التابعة من القلب، والمادية الصادرة من العقل». هذه الميزة التي تجعل

(١) أحمد حسن الزيات: وحي الرسالة، م، ٤، ص ٢٤٥.

(٢) نفسه ٣٤٥/٤.

للفكر الإسلامي خصوصيته في بناء النهضة، وفي إقامة المشروع الحضاري السليم الذي لا يمكن أن يبنى إلا بالجمع بينهما فنحن - كما يقول - «لا نستطيع - إذن - أن نفصل بين نهضتنا والأدب، ولا بين حضارتنا والدين اتعاطاً بالفشل المروع الذي نكبت به الحضارة الغربية، وإيماناً بأن لنا نحن العرب رسالة روحية اصطفانا الله لأدائها جيلاً بعد جيل، ليبقى الاتصال بين السماء والأرض، ويدوم المدد بين الله والإنسان»<sup>(١)</sup>.

فلسفة إقبال التي بهرت أحمد حسن الزيات هي «خلوص الحق» الذي يضع الأشياء في مواضعها، لا يركن إلى المادة ويهمل الروح؛ لأن «المادة هي علة الشقاء للإنسان الحديث، أصيبت بها المدنية الأوربية حيث وقعت الجفوة بينها وبين الدين، وانقطعت الصلة بينها وبين القلب فتباعدت القربى، وتشعبت الحاجات وتنافست الأطماع وتكاشفت الأحقاد واضطرب الناس في سبيل الكدح، وألهتهم حوافز النهم حتى عجزوا بخلقته وطبيعتهم عن مسايرة الحضارة الخالية من الروح والضمير»<sup>(٢)</sup>، كما لا يهمل المادة فيكون عالة على المجتمع وعيباً ثقيلاً على الأرض، وإنما يكون وسطاً «سنظل مؤمنين مصدقين بما قال الله تعالى فينا: ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا﴾» [البقرة: ١٤٣]، وسنعتقد دائماً أن روح العروبة هو الأدب وحدها بعد شتات في القرن السادس، ثم أحيائها بعد مآت في القرن العشرين»<sup>(٣)</sup>.

إن أحمد حسن الزيات - بهذا الفهم لحقيقة التصور الإسلامي - كان يرى أن الشاعر محمد إقبال من خير الشعراء الذين هضموا الفكر الإسلامي وعبروا عنه

(١) وهي الرسالة ٤/ ٢٦١.

(٢) نفسه ٤/ ٢٦٠.

(٣) نفسه ٤/ ٢٦١.

في تجاربهم الشعرية كأحسن ما يكون التعبير، يقول: «فهم إقبال الإسلام على حقيقته التي أنزلها الله، وعلى رسالته التي بلغها الرسول، وعلى سياسته التي نفذها الصحابة، فهمه على أن عمارة الدارين بالعمل الصالح»<sup>(١)</sup> وسعادة الحياتين بالإيمان الحق، وقوة المشرقين بالوحدة الشاملة فدعا إلى استقلال الذات في الفرد عن طريق الإيمان والعبادة في ديوانه أسرار خودي وإلى يقظة الوعي الإسلامي في المجتمع عن طريق الثورة والجهاد في كتابه باك دار أو صلصلة الناقوس، وإلى توثيق الأخوة الإسلامية في الشرق عن طريق التوحيد والتعاون في ديوانه ييام مشرق أو رسالة الشرق»<sup>(٢)</sup>.

إذا كان لب الإسلام هو «التوحيد»، فإن الأشعة التي تنبثق عن هذا اللب هي «الإيمان الحق» و«عمران الأرض»، فالإيمان والعمل الصالح هما قوام هذا الدين الإسلامي، وهما رسالة الإنسان في هذه المعمورة مصداقاً لقوله تعالى: ﴿وَمَنْ أَحْسَنُ قَوْلًا مِّمَّنْ دَعَا إِلَى اللَّهِ وَعَمِلَ صَالِحًا وَقَالَ إِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾ [نصت: ٢٣]، ولذلك كان تركيز أحمد حسن الزيات على هذا الجانب من فلسفة إقبال الشعرية الذي أمعن فكره في هذا الدين، «وفهمه على أنه عمارة الدارين بالعمل الصالح، وسعادة الحياتين بالإيمان الحق».

وليس من شك أن شاعراً كهذا يحمل رسالة الإسلام في لغة العجم مما يزيد الأمر غرابة، إذ أن أهل اللغة العربية أنفسهم - وهم الذين يتلون القرآن كما أنزل - لم يستطيعوا أن يرتقوا إلى هذا المستوى من التضج حتى وصف شعرهم بالليونة حين دخل الحق، ألم يكن الأصمعي قد قال في شعر حسان بن ثابت: «الشعر نكد بابه الشر فإذا دخل في الخير ضعف، هذا حسان بن ثابت فحل

(١) انظر مفهوم العمل الصالح في فصل: مفهوم التصور الإسلامي.

(٢) وحي الرسالة ٤/ ٣٤٥.

من فحول الجاهلية فلما جاء الإسلام سقط شعره. وقال مرة أخرى: شعر حسان في الجاهلية من أجود الشعر، فقطع منه في الإسلام لحال النبي ﷺ<sup>(١)</sup>. الواقع أن الأمر ليس كما يرى الأصمعي، وإنما هو كما يرى أحمد حسن الزيات، حين قال: «إذا كان حسان شاعر الرسول فإن إقبالاً كان شاعر الرسالة، وإذا كان لحسان من يتازعه شرف الدفاع عن محمد ﷺ، فلم يكن لإقبال من يتازعه شرف الدفاع عن المحمدية، وشتان بين من يمجّد الداعي الأكبر عن عصية، ومن يمجّد الدعوة الكبرى عن عقيدة»<sup>(٢)</sup>.

ومعنى ذلك: أن حساناً لم يكن قد استوعب الرسالة، في حين كان إقبال «شاعر الرسالة» و«المحمدية» وشاعر «العقيدة». أما حسان فكان شاعر الحدث قبل أن ينضج وقبل أن يتحول إلى تجربة شعرية؛ إذ: «عندما شهد الشعر تحول المجتمع العربي في مكة والمدينة والبادية من الجاهلية إلى الإسلام كان النقد في خلاياه التكوينية الأولى بذرة لم تنش بعد، إذ لم يقدر له أن يشهد تحول الشعر إلى القيم الجديدة، ولا أن يساعده على هضم التحولات الجديدة وتمثلها في بنيتهم ومدلوله الحضاري. وبقي الشعر على يد حسان بن ثابت رضي الله عنه وعدد من الشعراء الإسلاميين الأوائل يراوح بين القضايا الجديدة التي يعرضها بحماسة دينية عالية والأطر النفسية المتوارثة، التي أصبحت تقليداً شعرياً يصعب الخروج عليه طرفة واحدة في غيبة البطانة النقدية»<sup>(٣)</sup>.

وهكذا نجد النقد الإسلامي على يد أحمد حسن الزيات يحل مشكلة من أعظم المشكلات النقدية التي اعترضت مسيل العلاقة بين الشعر والدين وكادت

(١) الشعر والشعراء ص ١٩٢ وانظر رواية أخرى في كتاب الموشع للمرياني ص ٨٥.

(٢) وحي الرسالة ٣٤٦/٤.

(٣) عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي ص ١١٢، وانظر الفن الإسلامي ص ٧-٨.

تعصف بها ولا سيما حين استغلها بعض أعداء الحق والدين مثل أدونيس<sup>(١)</sup>. ولم يكن ذلك فقط هو ما كشف عنه الزيات، وإنما كشف عن جانب آخر في رسالة الشعر عند إقبال، وهي رسالة الدعوة وترجمة القرآن الكريم إلى غير الناطقين بالعربية في هذه البلاد الإسلامية، غير أن هذه الترجمة - وإن شئت فقل هذا التفسير - كان صياغة شعرية لمعاني القرآن وفلسفة الحضارة الإسلامية، يقول الزيات: «ثم كان هذا الرجل المختار الذي نبت جسده في رياض كشمير وانبثق روحه من ضياء «مكة» وتآلف شعره من ألحان «شيران» لساناً للدين الله في دنيا العجم، يفسر القرآن بالحكمة، ويصور الإيمان بالشعر، وينشئ الفرد على الاستقلال والعزة، ويؤسس المجتمع على التقوى والمحبة، ويدعو إلى حضارة شرقية قوامها الله والروح، وينفر من حضارة غربية عمادها الإنسان والمادة، ويشيد بماضي الإسلام، الذي حرر الرؤوس وطهر النفوس وأصلح الأرض، ويندب حاضره المسلمين، الذي مَزَقَّ التراث المحمدي كل ممزق، ويشنع على طغاة الاستعمار الذين سخرهم الشيطان لإفساد الكون، فسخروا العلم لاستغلال الطبيعة، وسخروا الطبيعة لاستعباد الناس، وهم الذين عناهم إقبال بقوله في بيت شعر من شعره معناه:

خلقت يا رب من النار إبليساً واحداً

وخلقت من الطين مليون إبليس»<sup>(٢)</sup>

فرسالة الشاعر محمد إقبال كما يحددها الزيات هنا، تدور حول ثمانية أفكار أساسية:

١- الدعوة لدين الله في دنيا العجم، وهي رسالة من أخطر الرسائل في

(١) انظر الثابت والتحول ٤١/٢.

(٢) وهي الرسالة ٣٤٦/٤.

باب الدعوة .

- ٢- تربية النشء على الإيمان والقيم الإسلامية .
- ٣- تأسيس المجتمع على التقوى والمحبة .
- ٤- الدعوة إلى حضارة شرقية قوامها الله والروح .
- ٥- التنفير من الحضارة الغربية في بعدها اللائكي ، أي المادي اللاديني الذي يفرغ قلب الإنسان من الروح ليسخره للمادة .
- ٦- الإشادة بماضي الإسلام في تحرير الإنسان من العبودية وتطهير النفوس من أدران الرذيلة ، وإصلاح الأرض بعد فسادها .
- ٧- التنشيع بالاستعمار الذي سعى في أرض الإسلام فساداً وسخر العلم للاستغلال والاستعباد .
- ٨- نذب حاضر الإسلام والمسلمين ، إذ تراه «يقطع الشعر حشرات على دين أحاله الجهل والضعف في نفوس أهله إلى شعائر من غير شعور ، ومناسك من غير نسك ، وينعى على المصلين ألا تنهاتهم الصلوات عن الفحشاء والمنكر ، وعلى المزكين ألا تطهرهم الزكوات عن الأثرة والشح ، ويقول لأولئك الآلوف الذين يلعبون كل عام إلى الحجاز وهم لا يدركون سر الحج ولا معنى الجماعة في بيت من شعره الثائر الساخر :

أما يسأل أحد أولئك العائدين من حج البيت الحرام

ألم يجدوا هناك ما يهدونه إلينا غير قارورة من ماء زمزم»<sup>(١)</sup>

ويختم الزيات مقالته وهو يتمنى لو عرف إقبالاً عن طريق لغته وفنه ليعرفه من كتب ، ولتكون العلاقة بينه وبين أدبه علاقة مباشرة لا تحتاج إلى وسيط ،

(١) وهي الرسالة ٣٤٦/٤ .

فيقول: «عرفت إقبالاً عن طريق فكرته وعلمه، لا عن طريق لغته وفنه، والحكم على العالم الفيلسوف بما يتقل من علمه وفكره جائر، ولكن الحكم على الشاعر الفنان بما ينقله من شعره وفنه مستحيل، وما علمناه من آراء إقبال في الإسلام والمسلمين مجرداً من وحي اللغة وسحر الأسلوب وحيلة الفن وإشعاع الروح يحله محل الزعيم المصلح، فكيف إذا قرأناها علماً في فن، وشعوراً في شعر، وواقعاً في خيال، وحقيقة في مجاز، وفكرة في صورة؟!»<sup>(١)</sup>.

هذا نموذج من النقد التطبيقي لهذه الفترة التي تسمى فترة الحداثة، سقناه هنا لنبين أن النقد الإسلامي ظل في تتابع وتعاقب، كما أن الأدب الإسلامي ظل في تتال واستمرار لا يعرفان الانقطاع.

بل إننا نجد عند مثل هذا الناقد ومن خلاله نجد كذلك عند مثل هذا الشاعر لغات وهي الركيزة التي تعتمد بحق في بناء نقد إسلامي معاصر، وأدب إسلامي حقيقي من حيث هو وحي للإسلام.

وينبغي أن نشير إلى أن هذه الملاحظات النقدية التي رأيناها هنا لم تكن تمثل وحدها ما كتبه الزيات في هذا المجال، وإنما له ملحوظات أخرى لا تقل أهمية عن هذا على المستوى النظري كأن يحدد رسالة الفنان بقوله: «إن رسالة الفنان الرفيعة أن تجمل الحياة وتهذب الحضارة وتسمو بالإنسان، وإذا كانت الفنون الأدبية قد اخترعت لتخدم الجسد فإن الفنون الأدبية قد اصطنعت لتخدم الروح، فهي إذن ضرورية وحاجية لا كمالية ولا ممتعة، ولا يتسنى لها أن تؤدي هذه الرسالة إلا إذا احتفظت بالجزء الإلهي الذي يقرب الأدب من الدين، ويربط الأرض بالسما والوصول الفنان بالملك...»، ولعمري كيف يستطيع الفنان

(١) وحي الرسالة ٤/ ٣٤٧.

أن يرفع النفوس إلى مراقبي الكمال، إذا لم يرتفع هو عن حقارة الحياة الدنيا ويصور للناس المثل العليا من الجمال والفضيلة، فيرتفع الشعب إلى سمائه بدل أن يسف هو إلى حضيضه ودهمائه<sup>(١)</sup>.

وكما تحدث عن هذه الرسالة التي هي رسالة الأدب الإسلامي ولا شك، تحدث كذلك في مقال آخر عن اللذة والمجون في الأدب، وبين «أن خطر الأدب الماخن على الفرد والجماعة وعلى الأدب نفسه لا يماري أحد فيه، لا منّا ولا منهم، يعني الأوروبيين»<sup>(٢)</sup>، وأن «المسألة في أدب المجون مسألة ضمير لدى الكاتب والناشر، وكرامة القارئ والناظر في وجودهما عدمه، وفي عدمهما وجوده»<sup>(٣)</sup> والحال أن الإنسان - والأديب قبل كل شيء - إنسان - جملة من الغرائز ينظمها الدين، فإذا انفلتت من الدين كان حيواناً، لذا تساءل: «وهل يماري أحد في أن البهيم الذي يسكن الإنسان في جسد واحد إنما يروضه ويكبحه الأدب القائم على العقل والدين والعلم تارةً بالفطام واللجام وتارةً بالسياسة والملاينة، فإذا فسدت طبيعة هذا الأدب، فانقلب القيد سوطاً يلهب، والشكيمة مهماراً يحث، أفلت البهيم من ريقته فافترس الإنسان الذي يعيش معه، وحطم المجتمع الذي يضطرب فيه، والأدب الذي أطلق هذا البهيم بتمليق غرائزه وتحريض شهواته سيتهي أمره لا محالة إلى أن يصير آفة تتقى وجراثومة تقاوم؛ لأن في ابن آدم محكمة داخلية نسميها الضمير، إذا تمطلت حيناً فلن تستعمل أبد الدهر»<sup>(٤)</sup>. ومعنى ذلك أن الزيات يدعو إلى «الأدب

(١) وحي الرسالة ٤/ ١٢٧-١٢٨.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه ٣/ ٢٠٤.

(٤) نفسه.

القائم على العقل والدين والعلم؛ لأنه وحده الأدب الذي ينشئ المجتمع الصالح والنفوس النبيلة، والإنسان السوي الذي يتمتع بضمير يقظ، وينفر في الوقت نفسه من الأدب الذي لا يدغدغ إلا الغرائز حتى يصير جرثومة وآفة.

على أن الزيات قد لا يعد الأديب سابقاً إلى الإصلاح، يوجه المجتمع ويرشده، وإنما يراه مرآة للواقع أو مصوراً له. ومن ثم فهو صورة للمجتمع الذي نشأ فيه يظهر أذبه بطهارة المجتمع ويسفل بسفالته، قراء يقرر: «إذا شئت أن يظهر أدبكم من المجون والبذاء، فظهروا مجتمعكم من الفجور والرياء، إن الأدب صورة جمالها من جمال الأصل وقبحها من قبحه»<sup>(١)</sup>، وهذا ليس صحيحاً دائماً، فما كل الأدباء مرآة لمجتمعهم، إذ منهم من تكون نفسه مرآة لثقافة ربانية، ومن ثم ينظر إلى المجتمع من خلال رؤيته تلك فيراه ناقصاً فيدعوه إلى الرشاد، ولذلك كان الناقد النفساني ثاولس يرى «أن الخطوة الأولى نحو تحليل الإبداع الفني هي الكشف عما شهده الشاعر من نقص في بيئته وكيف دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذي يرضيه»<sup>(٢)</sup>، كما كان جينو سفيرين يرى أن «رسالة الفنان هي أن يتمثل الحياة وينساب فيها، حتى يكشف الحق ويظهره للآخرين»<sup>(٣)</sup>.



(١) وحي الرسالة ٤/ ٢٠٥.

(٢) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص ١١٩-١٢٠، دار المعارف، ط ٤.

(٣) نفسه ص ١٤٥.



## الباب الثاني

### مفاهيم في نظرية النقد الإسلامي المعاصر

الفصل الأول: مفهوم الأدب الإسلامي وسماته

الفصل الثاني: التصور الإسلامي

الفصل الثالث: مفهوم الجمال من وجهة نظر النقد الإسلامي

الفصل الرابع: نظرية التصوير الفني



## الفصل الأول مفهوم الأدب الإسلامي ومصادره

### ١- مفهوم الأدب الإسلامي في النقد المعاصر:

إذا كان مفهوم الشيء هو ما يحتويه من صفات تميزه من غيره من الأشياء والتصورات؛ فإنه ليس من اليسير أن نجد عند النقاد المتقدمين في وضع لبنات هامة على طريق الأدب الإسلامي - كالرافعي وأحمد أمين وعباس محمود العقاد وأحمد حسن الزيات - تعريفاً جامعاً مانعاً لهذا الأدب، ولكن قد يكون من السهل ذلك عند الجيل الذي جاء بعدهم وتلمذ عليهم، وربما يتجاوزهم بعض التجاوز، بحكم ما جدّ في الثقافة الإسلامية المعاصرة من نشاط فكري وأدبي، يمكن أن يضيف إلى المفهوم ما يطوره.

ولعل سيد قطب من الأوائل الذين حاولوا التعريف بهذا الأدب، ونجد في تعريفه مستويين: عاماً وخاصاً، وكل واحد منهما يحدد مفهوماً للأدب من زاوية خاصة، تختزل ما يحتويه من صفات مميزة:

فأما الأدب بمفهومه العام، فيعرفه بـ«أنه التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية»<sup>(١)</sup>، ويرى أن «هذا التعريف للعمل الأدبي أو فيما يكون بالدلالة على جميع خصائصه المشتركة في فنون الأدب جميعاً»<sup>(٢)</sup>.

وأما الأدب بمفهومه الخاص، فيتجلى من قوله: «الأدب - كسائر الفنون -

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٧.

(٢) نفسه / ٧.

تعبير موح عن قيم يتفعل بها ضمير الفنان. هذه القيم قد تختلف من نفس إلى نفس، ومن بيئة إلى بيئة، ومن عصر إلى عصر، ولكنها في كل حال تنبثق من تصور معين للحياة، والارتباطات فيها بين الإنسان والكون، وبين بعض الإنسان وبعض... والإسلام تصور معين للحياة تنبثق منه قيم خاصة بها؛ فمن الطبيعي إذن أن يكون التعبير عن هذه القيم، أو عن وقعها في نفس الفنان ذا لون خاص. وأهم خاصية للإسلام أنه عقيدة ضخمة جادة فاعلة خالقة منشئة تملأ فراغ النفس والحياة، وتستنفذ الطاقة البشرية في الشعور والعمل في الوجدان والحركة... وأبرز ما فيه الواقعية العملية حتى في مجال التأملات والأشواق<sup>(١)</sup>.

فهذا التعريف، خاص بالأدب الإسلامي، من حيث هو تعبير عن القيم الإسلامية، والتصور الإسلامي للكون والحياة، ومن حيث إن وسيلة التعبير فيه لها «لون خاص»، فهو أدب متميز شكلاً ومضموناً وهدياً، وإنما امتلك هذا التميز بسبب انبثاقه عن عقيدة متميزة هي عقيدة الإسلام، فرضت بقوة سيطرتها على الفكرة والوسيلة لتوجهها نحو غاية واحدة. وهذا هو الأدب في أسمى صوره إذ «من مقاييس البلاغة في النقد الجديد أيضاً ما أجمع النقاد على تسميته بالمعنى الكلي للعمل الفني» فمعنى القصيدة أو القصة لا يستمد من جزء من أجزائها، أو من عنصر من عناصرها منفرداً عن بقية العناصر، بل من القصيدة أو القصة بأجمعها ككل له كيانه المستقل، الذي يعتمد على نسيجها وتركيبها والعلاقات المختلفة القائمة بين النسيج والتركيب وبين العناصر المتباينة التي تتألف منها القصة أو القصيدة؛ كالصور والشخصيات والأوصاف والحوار

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ٣٠١.

والمواقف والحوادث والأفكار والرؤى، وكلها عناصر وظيفية يتضامن بعضها مع البعض في التعبير عن الإحساس الذي يريد الكاتب نقله إلى القارئ»<sup>(١)</sup>.

فالادب الإسلامي في نظر سيد قطب هو من هذا النوع الذي يتفق على بلاغته نقاد العصر، من حيث إن صورته الكاملة هي الصورة التي يتضافر على تكوينها المفهوم والمنطوق اللذان يصاغان مذعنين للعقيدة ليحقق النص رسالته؛ إذ «من العبث أن نحاول تجريد الأدب أو الفنون عامة من القيم التي يحاول التعبير عنها مباشرة أو التعبير عن وقعها في الحس الإنساني، فإننا لو أفلحنا - وهذا متعذر - في تجريدها من هذه القيم، فلن نجد بين أيدينا سوى عبارات خاوية أو خطوط جوفاء أو أصوات غفل أو كتل صماء، وكذلك من العبث محاولة فصل تلك القيم عن التصور الكلي للحياة»<sup>(٢)</sup>.

ومن الواضح أن سيد قطب يركز على «العقيدة» من حيث هي «أهم خاصية للإسلام... عقيدة ضخمة جادة فاعلة خالقة منشئة تملأ فراغ النفس والحياة، وتستنفذ الطاقة البشرية في الشعور وفي الوجدان والحركة»، يجعلها كذلك أهم خاصية للأدب الإسلامي، ولكن دون أن ينسى أن «الواقعية» أبرز ما في الإسلام، ومن ثم فهي أبرز ما في أدب الإسلام.

ولكن الواقعية في هذا الأدب تختلف عن الواقعيات التي طرحتها الفلسفات الغربية المعاصرة بسبب ارتباطها بإفضاء الفكر الذي يهيمن عليه «الوحي»، لذلك فإن «الأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي للحياة قد لا يحفل كثيراً بتصوير لحظات الضعف البشري، ولا يتوسع في عرضها، وبطبيعة الحال لا يحاول أن يبررها فضلاً عن أن يزينا بحجة أن هذا الضعف واقع فلا ضرورة

(١) رشاد رشدي: النقد والنقد الأدبي، ص ١١ دار العودة، بيروت، د.ت.

(٢) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص ١٠٣.

لإنكاره أو إخفائه... الأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي لا يهتف للكائن البشري بضغفه ونقصه وهبوطه، ولا يملأ فراغ مشاعره وحياته بأطيايف اللذائذ الحسية، أو بالتشهي الذي لا يخلق إلا القلق والحيرة والحسد والسلبية إنما يهتف لهذا الكائن بأشواق الاستعلاء والطلاقة، وملأ فراغ حياته ومشاعره بالأهداف البشرية التي تطور الحياة وترقيها سواء في ضمير الفرد أو في واقع الجماعة<sup>(١)</sup>.

ففي المنظور النقدي لدى سيد قطب يتفاعل «الوحي» مع «الواقع»، ليجعل النص الأدبي فاعلاً في الحياة البشرية، ولتكون هذه الفعالية منضبطة وغير مائعة، بحيث ترقى بالإنسان في حياته العملية وتسمو بأشواقه وآماله نحو المثل الأعلى الذي يرسم معالمة «الوحي»، وبهذا يصبح الأدب فعالاً ما دام ينبثق من «النظرية الإسلامية» التي لا تؤمن بسلبية الإنسان في هذه الأرض، ولا بضالة الدور الذي ينهض به لتطوير الحياة، وإنما تؤمن بأن «مهمة الإسلام دائماً أن يدفع بالحياة إلى التجدد والتطور والرفق، وأن يدفع بالطاقات البشرية إلى الإنشاء والانطلاق والارتفاع»<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا كان الأدب الإسلامي أدب توجيه، وتجديد، وتطوير، وتفسير للحياة، وثورة على كل فاسد «الأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي أدب أو فن موجه» بحكم أن الإسلام حركة تطوير مستمرة للحياة، فهو لا يرضى بالواقع في لحظة أو جيل، ولا يبرره أو يزينه لمجرد أنه واقع؛ فمهمته الرئيسة هي تغيير هذا الواقع وتحسينه والإحياء الدائم بالحركة الخالقة المنشئة لصور متجددة من الحياة<sup>(٣)</sup>.

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٤-١.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه / ١٠٥.

وإذا كان أدب الرسالة عموماً يعد أدباً ملتزماً، فإن سيد قطب يرى أن الأدب الإسلامي بحكم ارتباطه بالتصور الإسلامي يكون التزامه غير التزام الأدب الماركسي؛ فليس الأديب هنا مجبراً، وإنما هو مخير لذا تنبثق صور إبداعه انبثاقاً ذاتياً من طبيعة التصور الإسلامي وتنكيف بخصائصه المميزة<sup>(١)</sup>، لذا يقرر: «أن الأدب أو الفن الإسلامي أدب أو فن موجه: موجه بطبيعة التصور الإسلامي للحياة وارتباطات الكائن البشري فيها، وموجه بطبيعة الفكرة الإسلامية ذاتها، وهي طبيعة حركية دافعة للإنشاء والإبداع والترقي والارتفاع. ولست أعني التوجيه الإجباري على نحو ما يفرضه أصحاب مذهب التفسير المادي للتاريخ، إنما أعني أن تكيف النفس البشرية بالتصور الإسلامي للحياة هو وحده سيلهمها صوراً من الفنون غير التي يلهمها إياها التصور المادي، أو أي تصور آخر؛ لأن التعبير الفني لا يخرج عن كونه تعبيراً عن النفس كتعبيرها بالصلاة أو السلوك في واقع الحياة»<sup>(٢)</sup>.

ومن الطبيعي أن يصل النقد عند سيد قطب إلى مسألة «الصدق»؛ لارتباط هذه المسألة بالرسالة من جهة، ومقتضيات الالتزام من جهة ثانية، لذلك يرى أن «ليست وظيفة هذا الأدب أو الفن هي تزوير الشخصية الإنسانية أو الواقع الحيوي وإبراز الحياة البشرية في صورة مثالية لا وجود لها، إنما هو الصدق في تصوير المقدرات الكامنة أو الظاهرة في الإنسان، والصدق كذلك في تصوير أهداف الحياة اللاحقة بعالم من البشر لا يقطع من الذئاب»<sup>(٣)</sup>.

ولكن ألا يؤدي كون الأدب الإسلامي رسالياً وصادقاً وواقعياً إلى الوقوع

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ١٠٦.

(٢) نفسه ص ١٠٦.

(٣) نفسه ص ١٠٥.

## في الخطابية والمباشرة؟

إن سيد قطب يستبعد ذلك تماماً، لذا يقرر في صرامة المقتنع وفي لهجة الواثق: «ليست الخطب الوعظية هي سبيل الأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي، فهذه وسيلة بدائية وليست عملاً فنياً بطبيعة الحال»<sup>(١)</sup>، وهذا يعني أن الأدب الإسلامي - كما يتصوره سيد قطب - ليس ترجمة للحياة، ولا دعابة للأفكار ولا ناقلاً للخبر، وإنما هو تجسيم لإحساس المسلم بكل ذلك. فهو يتقن الحياة ويخدمها بطريقة خاصة تلخصها عبارة «التصوير هو الأداة المفضلة»<sup>(٢)</sup>، ولكن «التصوير» من حيث هو أداة مفضلة، يكتسب قيمته من الوظيفة التي ينهض بها، لأن: «وظائف الأشياء تؤدي عن طريق جمالها»<sup>(٣)</sup>، وهكذا يصبح الشكل لوناً مكيفاً حسب التصور ليؤدي وظيفته.

ومجمل القول: إن مفهوم الأدب الإسلامي عند سيد قطب، يبدأ بالمفهوم العام للأدب، من حيث هو تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية، وينتهي بالمفهوم الخاص الذي يحدد طبيعة التصور، الذي تنبثق عنه الصورة الأدبية الكلية، ولذلك؛ يرتبط بالقيم الخلقية المنبثقة عن هذا التصور الذي يصنع الأدب شكلاً ومضموناً بصيغة إسلامية دون أن يقع في الخطابية المفرطة والوعظ المباشر الذي يعده «وسيلة بدائية» وينفي عنه «الأدبية».

ولكن ارتباطه بالقيم لا يعني أن مثله الأعلى لا يرتبط بالواقع، بل هو الواقع عينه، ولكن واقعية هذا الأدب تختلف عن الواقعية التي تعتمد التوجيهات الماركسية، لذلك لا تحفل كثيراً بتصوير لحظات الضعف البشري

(١) الفقد الأبدني أصوله ونتاجه، ١٠٥.

(٢) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، ص ٣٢ دار الشروق، د.ت.

(٣) سيد قطب: في ظلال القرآن ج ٥ / ٢٩٤٣.

ولا تزنيها، ولا تهتف للإنسان من خلال الفرائز لتملاً فراغه باللذة الحسية وحدها دون أن تقتصرن باللذة الروحية التي تخلق لدى المتلقي التوازن النفسي، وتسمى به - وهي توجهه صوب المثل الأعلى - نحو التكيف والالتزام لا الإلزام الذي يؤدي إلى التعقيد.

ولكن مع كل ذلك، فلإن من الأسئلة التي تطرح بشأن مفهوم الأدب الإسلامي ما يأتي:

هل مجال الأدب الإسلامي هو ما ينبغي أن يكون فقط أم هو ما كان؟

هل هو الأدب الذي يصوغ حياة البشرية كما يحدد معالمها الوحي والسنة المطهرة أم هو شيء آخر؟

هل «مثاليته» من النوع الذي ينكر الوجود الموضوعي ويجعله تصوراً ذهنياً، ويجعل الوجود «الحق» من خلق «الوعي» أي يجعل الذاتي خالفاً للموضوعي، وينظر إلى الحياة نظرة طبقية تقوم على الاستغلال وتفصل بين الواقع التجريبي والفكر كما يرى - مثلاً - عبد المنعم تليمة<sup>(١)</sup>؟

أم أن مثاليته إيجابية تخدم الإنسان وتسمو به نحو «التكريم» على أساس أن القرآن الكريم يحدد ذلك في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ﴾ [الإسراء: ٧٠]

ثم ألا يعني ارتباط الشكل بالتصور أن الأدب الإسلامي له شكل مختلف، وأن أداة تعبيره الفني ذات لون خاص كما قال سيد قطب؟ وفي هذه الحال: ما هو هذا الشكل المختلف؟ وما طبيعته؟ وما تطبيقاته؟

إن هذه مجموعة من الأسئلة الأساسية التي تحتاج إلى جواب علمي يحدد - فعلاً - طبيعة الأدب الإسلامي روحاً وصورة وفكراً، ولا شك في أن سيد

(١) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٦٢، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣.

قطب قد حاول الإجابة عن بعض تلك الأسئلة في كُتبه: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسات إسلامية، في التاريخ فِكْرة ومنهاج. ولكن مع ذلك فإن الإجابة التي ستكون أنضج تتضح عند غيره من النقاد؛ مثل: محمد قطب، ونجيب الكيلاني، وعماد الدين خليل، ومحمد إقبال عروى، وعدنان علي رضا النحوي، ومحمد أحمد حمدون. وسنزيد الأمر وضوحاً في فصول أخرى تتناول: مفهوم التصور، والواقعية الإسلامية، ومفهوم الجمال...

أما الآن فنسعمل على استقراء واستقصاء النصوص النقدية التي تزودنا بما يكشف عن الميزات التي تحدد معالم المفهوم:

إن التعريفات التي سنلتقي بها عند هؤلاء النقاد سوف تكشف عن مفهوم الأدب الإسلامي بشكل أوضح مما رأينا عند سيد قطب، ولكن ما ينبغي أن نعلمه منذ الآن هو أن جميع النقاد لم يخرجوا عن روح ما ذكره سيد قطب في تعريفه لهذا المفهوم.

فهذا محمد قطب صاحب الكتاب الرائد منهج الفن الإسلامي يقول: «إن الفن الإسلامي ليس هو الفن الذي يتحدث عن حقائق العقيدة مبلورة في صورة فلسفية، ولا هو مجموعة من الحكم والمواعظ والإرشادات، وإنما هو شيء أشمل من ذلك وأوسع؛ إنه التعبير الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود»<sup>(١)</sup>.

فروح التعريف بالمفهوم هنا لا يختلف عن روحه هناك، ولكن مع ذلك فهناك شيء من التركيز على «الجميل» و«الحقيقة» من جهة، وشيء من الإيضاح لعلاقة الموضوع الأدبي بالتصور من جهة ثانية.

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ١٧٧.

وقد أكد هذه الفكرة في موضع آخر بقوله: «والفن الإسلامي ليس بالضرورة هو الفن الذي يتحدث عن الإسلام، وهو على وجه اليقين ليس الوعظ والإرشاد والحث على اتباع الفضائل، وليس هو كذلك حقائق العقيدة المجردة، مبلورة في صورة فلسفية، فليس هذا أو ذاك فناً على الإطلاق، إنما هو الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود، هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان، هو الفن الذي يهَيِّئ اللقاء الكامل بين (الجمال) و(الحق)، فالجمال حقيقة هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال، ومن هنا يلتقيان في القمة التي يلتقي عندها كل حقائق الوجود»<sup>(١)</sup>.

إن جهد محمد قطب في التعريف بالأدب الإسلامي من حيث هو مفهوم تميزه خصائص معينة يلتبس في نظري من هذين التعريفين اللذين سيكون لهما أثر قوي في تعريفات غيره من النقاد.

وقد يتبين لنا من هنا أن:

١- الأدب الإسلامي لا يتحدد بموضوعه، وفي هذا يلتقي مع "باتيسول" حين يقرر أن «ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل معين عملاً أدبياً»<sup>(٢)</sup>، ولكن ذلك لا يعني أبداً أن الموضوع لا قيمة له، وإنما يعني أنه لا يستطيع - وحده - أن يحدد معنى مفهوم الأدب الإسلامي، فليس الموضوع هو المهم، إنما المهم هو الموقف النفسي منه في إطار التصور الإسلامي.

(١) منهج الفن الإسلامي، ٧-٦.

(٢) ترفيضان تودوروف: الشعرية ص ٨٤، ترجمة شكري المنحوت ورجاء بن سلامة/ المعرفة الأدبية ط

٢- في الأدب الإسلامي يلتقي (الحق) و(الجمال)، بل ويصبح «الحق هو ذروة الجمال» ولكن ما معنى «الحق»؟ أليست الحقيقة نفسها تختلف من وجهة نظر فيلسوف إلى آخر ومن وجهة نظر شاعر أو أديب إلى آخر؟

إن محمد قطب يرى أن «كل الأشياء في هذا الكون نسبية: الزمان نسبي، والمكان نسبي، والحقائق نسبية. تلك قضية لا تنطبق على الكون المادي وحده، ولكنها تشمل كذلك حياة البشر وأفكارهم ومشاعرهم. وثمت حقيقة واحدة مطلقة في هذا الكون العريض، هي الله، الله وحده هو الحقيقة المطلقة، لأن الحقائق النسبية كلها تنتهي إليه . . . وكلمة الله هي العليا فهو وحده الذي يرى الأشياء على إطلاقها ويقدرها بالنسبة لنا بينما نحن لا نرى من الأشياء إلا زوايا مختلفة، تختلف حين يتغير الموقف أو الشعور»<sup>(١)</sup>.

ومن خلال فهم محمد قطب للحق بهذا المنطق، يتبين أن مصدر الحقيقة هو الله، ومعنى ذلك أن من يقدر على تعيين الحق للناس إنما هو «الوحي»، وهكذا تصبح القضية الجمالية عند سيد قطب تحكمها بالضرورة العناصر أو الأسس التي سبق الحديث عنها وهي العقل والتجربة والوحي. على أن يكون الوحي هو صاحب «الكلمة العليا» في تعيين الحق الذي هو ذروة الجمال.

ولما كان مصدر «الوحي» في حقيقته واحداً هو الله؛ فإن مما يطرح من تساؤلات، ما يلي:

ألا يكون الحق واحداً في جميع الديانات؟

وما الذي يفرق بين الأدب الإسلامي وغيره إذا؟

(١) محمد قطب: في النفس والجمع، ص ١٩٤، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٨.

في الواقع، الله سبحانه وتعالى يقول: ﴿لَقَدْ لَكُم مِّنَ الدِّينِ مَا وُصِيَ بِهِ نُوْحًا وَالَّذِي أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ وَمَا وُصِّينَا بِهِ إِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى وَعِيسَى أَنْ أَقِيمُوا الدِّينَ وَلَا تَتَفَرَّقُوا فِيهِ﴾ [الشورى: ١٣].

فالحقيقة بهذا المعنى واحدة، ومصدرها واحد منذ سيدنا نوح إلى نبينا محمد عليهما الصلاة والسلام، وإنما مشكلة التضارب حدثت بفعل التحريف الذي مس التوراة والإنجيل، كما سيتبين في الفصل الموالي.

٣- «التعبير الجميل» هو إحدى الخواص المميزة التي تحدد مفهوم الأدب الإسلامي، مما يجعل حداً فاصلاً بين الأدب وأسلوب الوعظ والإرشاد والفلسفة والتصوف وغير ذلك، لأن صورة الأدب وشكله هما اللذان يحددان الأدبية، كما أن التصور الإسلامي هو الذي يحدد الإسلامية، وهكذا يتجلى لنا مفهوم الأدب الإسلامي جامعاً لصفتي: «الأدبية» و«الإسلامية»، وبذلك يختلف عن مفاهيم أخرى للأدب العالمية، ما دام «الحق» فيه غير «الحق» في غيره، وما دامت «الجمالية» فيه تتلون بالحقيقة التي يعبر عنها على أساس أن: «بنية التشكيل الجمالي لها دلالتها النهائية، التي تبرز في بنية الموقف»<sup>(١)</sup>.

وبهذا التركيز على (الحق) و(الجمال) تتضح ظلال (المنفعة) و(المتعة) لتضافر على صنع القيمة الأدبية، التي تختلف عن النظرية التي ترى: «أن الحق ما هو إلا في المرتبة الثانية من اعتبار الشاعر، والمعرفة أو الحق الذي يأتينا به الشعر من وجهة نظر المذهب الوضعي، غير تام ولا واف»<sup>(٢)</sup>.

وليس في الجمع بين كل ذلك أي غرابة، بل الغرابة في أن يهمل الحق من

(١) عبد النعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأبي، ص ٩٩-١٠٠، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م.

(٢) الن تيت: دوامات في النقد، ص ١٠٥ ترجمة عبدالرحمن ياغي، المعرفة، بيروت.

أجل الجمال أو يضعي بالمنفعة من أجل المتعة، وقد قال كولردج: «إن الفصل الأول من سفر أشعيا شعر بأدق مدلولات الشعر، إلا أنه من الغريب، ومن غير المعقول على السواء أن نؤكد أن الهدف المباشر للنبي صاحب السفر، كان هو المتعة وليس الحقيقة»<sup>(١)</sup>.

مع تقديرنا لكل تلك الجهود التي بذلها محمد قطب في تحديد مفهوم الفن الإسلامي، فإن ذلك لم يحل مشكلة خصوصيات الأدب، فهو لم يتحدث عن طبيعة الأدب بقدر ما حدثنا عن «الجمالية» أو «الفن» بصفة عامة حين يرتبط بالحقيقة كما يرسمها القرآن الكريم، ويعني آخر لقد تناول تعريف الفن الإسلامي لا الأدب الإسلامي، الذي ينبغي أن يتميز عن باقي الفنون - على الأقل - بالأداة التي يستخدمها، وهي اللغة.

ولكن ينبغي أن نشير إلى أن الاهتمام المتزايد بـ«الكيفية» التي يتم بها التشكيل الأدبي قد يغري الجمالين الشكليين بإهدار «إسلامية» العمل الأدبي، كما أن الإصراف في العناية بـ«إسلامية» الأدب قد يغري الأخلاقيين بإهدار «جمالية» الأدب، وذلك ما يحذر منه النقد الإسلامي، كما يتجلى في التعريف الذي وضعه محمد قطب، إذ ركز على «التعبير الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود»<sup>(٢)</sup>.

لئن كان محمد قطب قد عني ببيان الفن الإسلامي عموماً، فإن نجيب الكيلاني قد أبدى عناية كبيرة بمفهوم «الأدب الإسلامي» خاصة، وعرفه بقوله: «الأدب الإسلامي تعبير جميل مؤثر نابع من ذات مؤمنة، مترجم عن الحياة والإنسان والكون، وفق الأسس العقائدية للمسلم، وراعت للمتعة والمنفعة،

(١) دراسات في النقد، ١٠١.

(٢) منهج الفن الإسلامي ص ١٧٧.

ومحرك للوجدان والفكر، ومحفز لاتخاذ موقف والقيام بنشاط<sup>(١)</sup>.

إن نجيب الكيلاني في هذا التعريف لم يزد شيئاً كثيراً عما سبق أن رأيناه عند سيد قطب، إلا أنه كان يستهدف بتعريفه الأدب الإسلامي، بمعنى أن المفروض أن يضع نصب عينيه خصوصية الأداة وهي (اللغة)، ولكن من جهة أخرى كان يجلي إلى الوعي عناصر هامة: (إيمان الأدب - التأثير - جمال التعبير - الأسس العقائدية - المتعة - المنفعة - التحفيز). وهي عناصر لم تكن غائبة في تعريف سيد قطب ومحمد قطب، ولكنها لم تكن مجموعة بهذا الشكل الذي يعطي التعريف دقة وعمقاً.

غير أن الملاحظ أن التعريفات لا تزال تمسك أكثر فأكثر بجانب (الإسلامية)، وما ينبثق منها من خصوصيات؛ مثل: (الرسالية - الجمع بين الممتع والنافع - التحفيز للعمل الصالح) وهي خصوصيات رأيناها مثبتة في النص القرآني، الذي حدد معالم مدرسة الأدب الإسلامي أدق تحديد<sup>(٢)</sup>، ولكن جانب (الجمالية اللغوية) لم يبرز بعد على سطح التعريفات.

وليس معنى ذلك أنهم قد أهملوه إهمالاً، وإنما يبدو أن عنايتهم كانت تستحوذ عليها الإسلامية بالدرجة الأولى، وإلا فإن نجيب الكيلاني يعرض في تعريف آخر لجانب اللغة، فتراه يقرر: «الأدب الإسلامي جزء من بنية البناء الإسلامي الكبير، وهو التعبير بالكلمة عن أيديولوجيتنا العظيمة، ووسيلة من وسائل الدعوة في هذا العصر، وهو منهج إعلامنا في مواجهة الإعلام الصليبي الشيوعي والماركسي والوجودي المدمر، وهو سلاح العصر في معارك الفنون

(١) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٣٦، سلسلة كتاب الأمة، قطر، ط ١٤٠٧ هـ.

(٢) الباب الأول: الفصل الأول.

والخيز والطواير الخمسة، وهو أولاً وأخيراً الحامل لمضمون العقيدة التي نحى لها وبها ونستشهد في سبيلها: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ﴾ [إبراهيم: ٢٤]... واللغة العربية تستمد بقاءها وتميزها من القرآن الكريم الذي كتب بها فزادها شرفاً ورفعة، وربطها بأعظم قيم الوجود وعقائده، وجعلها تمتد بين السماء والأرض أبد الأبدن، ومن ثم فإنها اللغة الطبيعية والأساسية للأدب الإسلامي<sup>(١)</sup>.

إن هذا التعريف - وإن لم يتخلص من هيمنة الرسالية والهدفية - فإنه يلمس لمساً خفيفاً جانب اللغة، فيحدد أنه «التعبية بالكلمة»، ثم يرجع عن النص القرآني الذي يميز بين الكلمات من حيث هي أدوات للتعبير، فيقسمها قسمين: (الكلمة الطيبة والكلمة الخبيثة)، ثم يتوقف عند خصوصية اللغة العربية، من حيث إنها اللغة التي اختارها الله لآخر رسالة بلسان خاتم الأنبياء، مع أنه مرسل للناس كافة، وبناء على ذلك يعدها نجيب الكيلاني «اللغة الطبيعية والاساسية للأدب الإسلامي».

وهذا الأمر يطرح في الحقيقة مشكلة كبيرة هي: كيف نوفق بين عالمية الإسلام، ومن ثم عالمية الأدب الإسلامي، وقومية اللغة ومن ثم قومية الأدب؟ إن الدكتور نجيب الكيلاني يستدرك قائلاً: «ولكن هذا لا يعني قصر الأدب الإسلامي عليها وحدها، لأن تباين العالم الإسلامي واختلاف لغاته يجعل من الضروري لهذا الأدب العالمي أن يكتب بلغات أخرى كالفارسية والأردية والتركية، بل والإنجليزية والفرنسية والألمانية وغيرها من لغات الدنيا، ولا غرابة في ذلك، فأدب الواقعية الاشتراكية وكذلك الأدب الوجودي وغيره يكتب

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي ص ٤٢-٤٣.

بمختلف اللغات، وفي كلمة لغة جمالياتها وقدرتها التعبيرية المؤثرة، والواقع أننا نطرب لكللمات الشاعر الفيلسوف إقبال كما نطرب لأشعار ابن الفارض واليوسفي وشوقي وغيرهم، ومن المعروف أن لغات العالم الإسلامي قد تطعمت بالكثير من الألفاظ العربية وأساليب لغة القرآن وجمالها، واستلهمت قيمه البلاغية والفصاحية، ونهلت من مضامينه الفكرية الخالدة، والامل يحدونا لأن تصبح اللغة العربية سائلة في مختلف بلدان العالم الإسلامي<sup>(١)</sup>.

فما يراه الدكتور نجيب الكيلاني هو العمل على «سيادة اللغة العربية» لا على أساس النزعة القومية، ولكن على أساس طبيعة الرسالة الإسلامية؛ إذ إنها من جهة جاءت للناس كافة: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا كَافَّةً لِّلنَّاسِ بَشِيرًا وَنَذِيرًا﴾ (سبا: ٢٨)، ومن جهة أن مستقبل الإنسانية هو العمل بالإسلام: ﴿هُوَ الَّذِي أَرْسَلَ رَسُولَهُ بِالْهُدَىٰ وَدِينِ الْحَقِّ لِيُظَاهِرَهُ عَلَى الدِّينِ كُلِّهِ وَكَفَىٰ بِاللَّهِ شَهِيدًا﴾ [الفتح: ٢٨] فسيادة الإسلام وهيمنته على العالم كله حتمية تاريخية، ويشهد بذلك الله عز وجل، ومن ثم فإن اللائق بالإنسانية أن تعمل على تعلم اللغة العربية لتحسن فهم الإسلام، الذي يعد الشعر: «وسيلة من وسائل الدعوة».

ولكن مع ذلك فإن الكيلاني لم يكن جامداً جمود القوميين، وإنما كان مرناً مرونة الفكر الإسلامي الذي يستهدف تحقيق الخير للإنسانية، ومن ثم كان الجديد الذي يضيفه هنا بالنسبة لمن سبقه إنما هو الاهتمام بأداة التعبير الأدبي، في مجال الأدب الإسلامي وهي «اللغة»، إذ إن مشكلة تعدد لغات العالم الإسلامي تطرح أكثر من تساؤل، لا سيما وأن الأمر يرتبط بالعقيدة والشرعية وأن الحضارة الإسلامية حضارة نص قبل كل شيء وبعده، وأن هذا النص

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ٤٤٣.

يقتضي - من أجل أن يفهم فهماً دقيقاً - أن يقرأ في الأصل؛ لأن ترجمته لا تغني عن الأصل شيئاً، ولأن التصور الإسلامي الصحيح يبقى مرهوناً بالقراءة المباشرة للقرآن الكريم في اللغة التي نزل الله بها: ﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ (يوسف: ٢) ، ﴿وَلَقَدْ ضَرَبْنَا لِلنَّاسِ فِي هَذَا الْقُرْآنِ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ﴾ قُرْآنًا عَرَبِيًّا غَيْرَ ذِي عِوَجٍ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ﴾ (الزمر: ٢٧، ٢٨).

وقد أيد هذه الفكرة التي قال بها الكيلاني الأديب الناقد المفكر الهندي أبوالحسن علي الحسني الندوي، الذي عاتب العرب المسلمين على تقصيرهم في نشر اللغة العربية قائلاً: «إن هذه الندوة العالمية للأدب الإسلامي تعقد في بلاد لم تكن اللغة العربية فيها في فترة من فترات التاريخ لغة النطق والتفاهم ولغة الديوان والحكومات ولغة الرسائل والمكاتبات، وإن كان ذلك محسوباً على هؤلاء المسلمين الذين كانوا ولا يزالون يقرؤون القرآن باللغة العربية، وهي لغة صلواتهم وعباداتهم، ولكن سادتنا العرب - وأرجو عدم المؤاخذه - لا يخلون من التبعية، فلو وصل المد اللغوي والثقافي والحضاري، الذي احتضن مصر والشام والعراق إلى أسوار هذه القارة الهندية، وتوغل فيها كما توغل في ربوع الشرق العربي، وربطها الخيط النوراني الذي انبثق من الجزيرة العربية في فجر الفتح الإسلامي؛ لكان لهذه البلاد شأن غير هذا الشأن، ولما احتججتم إلى وسيط وترجمان»<sup>(١)</sup>.

والحق أن ملحوظات النقد حول (الأداة) لم تكن محصورة في طبيعة اللسان، وعلاقته بالقرآن الكريم، من حيث هو رسالة ربانية وحسب، ولكنها كانت تتناول كذلك جانب (الجمالية القرآنية) وأثرها في البلاغة العربية بصفة

(١) أبو الحسن علي الحسني الندوي: نظرات في الأدب، ص ٦٩، دار القلم، دمشق، ط ١، ١٤٠٨ هـ.

خاصة، والبلاغة الإسلامية بصفة عامة، ذلك، لأن القرآن الكريم قد أثر - كما يرى الكيلاني - في لغات العالم الإسلامي كلها؛ إذ «تطعمت بالكثير من الالفاظ العربية وأساليب لغة القرآن وجمالها، واستلهمت قيمه البلاغية والفصاحية، ونهلت من مضامينه الفكرية الخالدة»، وقد وجد الندوي في أسلوب وزير التربية في جمهورية باكستان ما يؤيد ذلك، إذ كانت مقالاته في صحيفته الهلال: «في غاية القوة والبلاغة الأدبية كأنها تكتب بقلم من نار، وهو الذي أدخل في اللغة الأردية الكلمات والتعابير القرآنية، فامتزجت بها وزادت في قوة اللغة والبيان وألفها الأدباء والكتاب، ويصح أن يقال: إنه انتهج أسلوباً إسلامياً قرآنياً أدبياً أردياً جديداً»<sup>(١)</sup>.

فهناك اهتمام واضح بالإسلامية من حيث هي «جمالية خاصة» نجمت عن «الجملة القرآنية»، وصنعت الحدث الجمالي الجديد الذي عده الندوي «أسلوباً إسلامياً قرآنياً»، لا يقل عن الاهتمام بالإسلامية من حيث هي «تصور خاص»، وإن ظل التنظير للأدب الإسلامي تكتنفه الصعوبة إذا ما نظرنا إلى الشكل أو الصورة الجمالية، لأن الأشكال الجمالية لا تكاد تستقر على حال<sup>(٢)</sup>.

ولكن مع ذلك، فقد كنا نرجو أن يوقفنا غيب الكيلاني على البعد الجمالي والفكري الذي تستهدفه الآية التي استشهد بها في إطار لغة الأدب الإسلامي وهي قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ ﴿٢٤﴾ تُؤْتِي أُكْلَهَا كُلَّ حِينٍ إِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴿٢٥﴾ وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِنْ فَوْقِ الْأَرْضِ

(١) الندوي: نظرات في الأدب ص ٨٤-٨٣.

(٢) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي ص ١٩.

مَا لَهَا مِنْ قَرَارٍ ﴿٢٦﴾ يَثْبُتُ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا بِالْقَوْلِ الثَّابِتِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الْآخِرَةِ  
وَيُضِلُّ اللَّهُ الظَّالِمِينَ وَيَفْعَلُ اللَّهُ مَا يَشَاءُ ﴿٢٧﴾ ﴿[إبراهيم: ٢٤ - ٢٧].

فماذا يمكن أن تعنيه «الكلمة الطيبة» و«الكلمة الخبيثة»؟ من أي ناحية ينبغي أن نوجه النص؟ هل توجهه من جهة (النظم) و(الصوت) و(التركيب) وأثر كل ذلك في المضمون، وعندئذ تصبح «الكلمة الطيبة» و«الكلمة الخبيثة» تدلان على علاقة جدلية بين جمال الظاهر وجمال الباطن، وقبح الظاهر وقبح الباطن؟ أم توجهه من جهة المضمون وحسب، ونأخذ العبارتين مأخذ المجاز، ليكون القصد من (الكلمة الطيبة) و(الكلمة الخبيثة) هو القول النافع والقول الضار وحسب؟

إنني أظن أن الهدف هو فاعلية الصيغ والنظم اللغوية من حيث هي طاقة صوتية لها إيقاع دال، ومن حيث هي طاقة صرفية لها صيغ تختزن معاني وانفعالات، ومن حيث هي تراكيب نحوية لها نظام وخصوصيات دالة، وغير ذلك مما فصله عبد القاهر الجرجاني، حين أسس لنظرية النظم من خلال حديثه عن «إعجاز القرآن» و«أسرار البلاغة»<sup>(١)</sup>، فالكلمة مرتبطة بنفسية صاحبها، ولذا كان «شوبنهاور» يميز بين فن الإنسان الطيب، وفن الإنسان الشرير<sup>(٢)</sup> لأنه عندئذ تصبح طيبة الكلمة أو خبيثها ناجمة عما تختزنه - حين وظفت - من مواقف فكرية وعواطف وانفعالات، فمن طبيعة التصور تكتسب طبيعة الفاعلية، وأن هذه الفاعلية تمتلك قوتها حين تعيش الجدل بين عناصر التشكيل اللغوي (المنطوق)، وعناصر الموقف النفسي والفكري (المفهوم) الذي ينبثق من عقيدة إسلامية صحيحة. والحال أنه «لا يمكن أن يفصل بين البينيتين: بنية

(١) انظر تفصيل ذلك في كتابه دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة.

(٢) نوكس: النظريات الجمالية ١٧٨.

الشكل وبنية الموقف؛ فمن جدلهما تنشأ وحدة القصيدة<sup>(١)</sup>، ومعنى آخر، لا يمكن الفصل بين المنطوق والمفهوم.

إن الدكتور نجيب الكيلاني قد حاول أن يعرف الأدب الإسلامي تعريفاً أقرب إلى روح الأدب وأن يبين أن «هناك الصور الفنية المؤثرة التي تشكل من عناصر عدة: أولها اللغة المستقاة، حيث تؤدي اللفظة الموحية المؤثرة وظيفة خاصة مميزة، هذه اللفظة لا تقوم بذلك وحدها، ولكن بارتباطها العضوي مع باقي الألفاظ في نسق معين، وبما تعكسه من فكرة وتثيره من خيال، وبما تحركه من عاطفة وتولده من اندماج. فالصورة الفنية تكاد تكون تجربة حية، يحدث فيها نوع من التمازج بين الأديب والمتلقي»<sup>(٢)</sup>.

فحين يبين أن اللغة لا تقوم برسالتها الأدبية إلا بما تعكسه من فكرة وتثيره من خيال وتحركه من عاطفة، وأن اللغة التي تصنع ذلك هي «اللغة المستقاة» إنما يكون قد تحدث في صميم «الجمالية» مرتبطة بالرسالة.

ولكن بناءً على هذا الأساس الذي يرتبط فيه الشكل بالتصور لنتج «الصورة الفنية المؤثرة»، تصبح «الجمالية» مصطلحاً يتجاوز به ظاهر النص وباطنه، بما يستدعي إعادة السؤال من جديد: ماذا يعني النقد الإسلامي «باسلامية الأدب»؟ هل الإسلامية تستهدف المضمون وحسب أم الشكل كذلك؟

#### إسلامية الأدب:

إن الدكتور الكيلاني قد طرح العلاقة بين الأدب العربي والأدب الإسلامي وبين أن «الأدب العربي جزء من الأدب الإسلامي أو أنه بعض من كل وأن مصطلح (إسلامي) يتضمن الأساس العقائدي للأدب العربي، بل يشرفه ويعلي

(١) عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي ص ١٠٠.

(٢) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي ص ٢٦.

من قدره ويعطيه ثقلاً كبيراً عندما يوضع في موازين الآداب العالمية<sup>(١)</sup>. وهذا لا يعني إلا أن الكيلاني يقصد بإسلامية الأدب جانب المحتوى أو المفهوم، ويسكت عن الشكل أو المنطوق والمتخيل، مع أنه قد تحدث عنهما معاً مترابطين في الصورة الفنية كما رأينا.

وقد يزيد الأمر وضوحاً حين يذهب إلى أن «الإسلامية - هنا - تعني وجهة النظر الدينية للإنسان والطبيعة فيما يتعلق بالمفاهيم الأدبية، ونحن لا نعتبر الإسلامية مذهباً كالتواقعية والرومانسية والوجودية والبرناسية... فالأدب أوسع من أن يحيط به مذهب محدد، وأرحب من أن نحصره في قيود من القواعد المحلية أو الطارئة، والإسلام دين إنساني شامل لا يعرف حدود الزمان والمكان وإن تلام معهما، وتحمي مع منطوقهما المتطور المتجدد الأشكال الثابت الجوهر، وتبعاً لذلك، تكون الإسلامية من الوجهة الأدبية والفنية أرحب من المذاهب وأسمى من القيود»<sup>(٢)</sup>.

فحتى هذا النص يؤكد الفكرة الأولى، وهي أن الإسلامية الأدبية مصطلح ينصرف الذهن معه إلى المحتوى والتصور الذي يعبر عنه لا إلى الشكل المتميز الذي أكد من قبل على خصائصه سيد قطب، الذي يصر على أن «وظائف الأشياء تؤدي عن طريق جمالها»<sup>(٣)</sup>.

ولكن حين نتمعن النظر في نص آخر، نجد أن الكيلاني يؤمن بالإسلامية الشاملة التي تحمى المنطوق والمفهوم معاً، بل وتحمى الغاية أيضاً، ويتجلى ذلك حين يذكر أن «أول مظاهر الإسلامية هي أن الحقيقة عند المسلم هي وحدة لها ثلاثة مظاهر: الحق والخير والجمال، فكل ما لدينا من حركة فكرية يجب أن

(١) نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص ٥ مؤسسة الرسالة/ بيروت ط ١، ١٤٠٦ هـ/ ١٩٨٥ م.

(٢) نجيب الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية ص ٤٧.

(٣) سيد قطب: في ظلال القرآن، ٢٩٤٣/٥.

يقود إلى الحق، وكل ما بين أيدينا من عملية سلوك يجب أن يكون هدفها وغايتها الخير، كما أن كل ما يوجه أبصارنا وإحساساتنا وعواطفنا يجب أن يتوجه إلى جميل<sup>(١)</sup>، فالقيم الكبرى الثلاث محتواة في الإسلامية، وليست إلا مظاهر لحقيقة واحدة، وبهذا تصبح الإسلامية - عند نجيب الكيلاني - كالأسياسية عند سيد قطب ومحمد قطب مهيمنة على منطق الأدب ومفهومه، وليس قيماً يعزل بعضها عن بعض كما تعتقد بعض الفلسفات، فحين يذكر كانت مثلاً أن «أساس الجمال في الطبيعة لهو أمر يقوم خارجنا، أما أساس الجمال فأمر يقوم فينا، في موقفنا العقلي، الذي يضيء الجلال على ما تقدمه الطبيعة»<sup>(٢)</sup>، فإنه في الواقع يفصل بين أمرين متكاملين؛ فالله - مثلاً - «جميل يحب الجمال» وهو كذلك: ﴿ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ﴾ [الرحمن: ٢٧]، ولا يمكن بأي حال - في إدراك المسلم - أن ينفصل جمال الله عن جلاله<sup>(٣)</sup>.

ولكن مع ذلك، فإنه على الرغم مما «يكنه باحثو نظرية القيمة من تقدير لهذا الثالوث الراسخ على مر الزمان، فإنهم لا يعفون أنفسهم من مواجهة السؤال عن وحدة القيم أو تعددها . . . فمنهم من يكتفي بالقيمة مفهوماً عاماً له مصداقاته المنتشرة على مدى فاعليات الإنسان، فكراً وسلوكاً، وبالتالي يمكن توحيدها، كما يوحد بعضهم بين الحق والخير أو بين الحق والجمال أو بين الجمال والخير»<sup>(٤)</sup>، ومنهم (ديلدرو) الذي يرى «أن بين الحق والخير والجمال وشائج وثيقة»<sup>(٥)</sup>.

ومهما يكن الأمر، فإن إسلامية الأدب في رأي الكيلاني ترتبط بالقيم

(١) نجيب الكيلاني: الإسلامية والمفاهيم الأدبية ص ٤٨.

(٢) إ. نويس: النظريات الجمالية ص ٨١.

(٣) سيفيخ الأمر أكثر في موضعه من البحث: فصل مفهوم الجمال.

(٤) صلاح قنصوه: نظرية القيمة في الفكر المعاصر، ص ٤٧ دار الثقافة للنشر/ القاهرة ١٩٨٧.

(٥) غنيمي هلال: الثقافة الأدبية الحديث، ص ٢٩٨ - دار العودة، بيروت ١٩٧٣.

الثلاث، مما يجعل فكرة بودلير التي تذهب إلى أن الجمال يمكن أن يكون في موضوعات تتناقض مع الحق والخير<sup>(١)</sup> فاقدة لمعناها، ويوصل لأدب جديد لا يقوم على الطفرة والصحوة، وإنما يقوم على الدين والفكرة بما يصنعانه من قيم هي الحق والخير والجمال، قيم إنسانية تكتسب قوتها من فطرة الإنسان. لذلك لم يكن مثل الواقعية أو الرومانسية أو الوجودية، فهو أوسع «وأرحب من أن نحصره في قيود من القواعد المحلية أو الطارئة»، ولا حتى تحت جناح النزعة المثالية؛ لأن ميدانه ليس هو التجرد المطلق، ولا التجسيد المطلق، وإنما الواقعية بمفهوم خاص<sup>(٢)</sup>، وبهذا المعنى الذي يصبح فيه الأدب الإسلامي متجاوزاً للمحلي والطارئ يصير من العسير أن نهضم مصطلح «أدب الصحوة» الذي وظفه واضح الندوي مرادفاً للأدب الإسلامي، لا سيما وقد كشف عن مراده بقوله: «العالم الإسلامي بدأ يستيقظ من غفوته أخيراً، وبدأ يصير مكائد الأعداء وتضليلاتهم في الثقافة والفكر والأدب، وبدأت صحوة في كل جانب من العالم الإسلامي؛ وذلك منذ أوائل القرن الماضي أو قبله بقليل، وقويت وتوسعت هذه الصحوة على مر الأيام، وأثرت في مختلف جوانب الحياة، وظهرت رسومها وملامحها في الأدب كذلك، واستحقت النماذج الأدبية التي ظهرت فيها رسوم هذه الصحوة أن تسمى بالأدب الإسلامي، لكونها جزءاً متحركاً نابضاً من أدب الحياة، ولا أقل من أنها استحققت أن تسمى بأدب الصحوة الإسلامية»<sup>(٣)</sup>.

إن أدب الصحوة لحظة من لحظات عمر الأدب الإسلامي، وليس هو الأدب

(١) غنمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٦-٣٠٧.

(٢) سبتين ذلك في فصل: الواقعية الإسلامية من هذا البحث.

(٣) واضح الندوي: أدب الصحوة الإسلامية، ص ١٥، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م.

الإسلامي؛ لأن هذا يرتبط بزمان وحدث وذاك يرتبط بالقيم الخالدة، هذا يرتبط بالمتغير وذاك يرتبط بالثابت، الأدب الإسلامي - عند الكيلاني - مرتبط بالإسلام لا بالصحوة الإسلامية، ولكن هل حلت إشكالية إسلامية الأدب؟

لعل الدكتور أحمد حمدون سيزيد الإشكالية إيضاحاً، ولا سيما ما يتعلق بإسلامية المنطوق (الشكل) فلقد قال: «وفيما وراء هذه النقطة في الفصل بين الإسلام والأدب من حيث المصدر، وهي كما قلنا جوهرية لما يترتب عليها عقدياً لا يكاد اللقاء بينهما ينحصر في مجال أو شكل أو موضوع. فالذي لا شك فيه أن إسلامية الأدب تكون في شكله كما تكون في مضمونه، تظهر في موقف الأديب الحياتي وتصوراته الفكرية ووعيه الكوني وتلون عاطفته ووجدانه، بل تتخلل نواحي الصياغة والتعبير في أدبه، وهذا ما تحاول الدراسة الحالية إبرازه منهجاً وتطبيقاً»<sup>(١)</sup>.

فمثل هذا الرأي الحاسم في مسألة إسلامية الأدب يضم المضمون والشكل، بل ويتعدى ذلك إلى المواقف والتصورات والانفعالات. ولكن هذا الرأي يبقى فرضية تحتاج إلى برهان، سواء فيما يتعلق بلحظة تشكيل النص الأدبي، أو فيما يتعلق بالنص الجاهز.

أما بالنسبة للحال الأولي، فإن هذا الناقد يرى أن التفاعل بين الفنان المسلم والمادة الفنية في إطار التأثير الإسلامي قد أدى إلى عملية فصل شعوري ولا شعوري معاً بين ما ينسجم مع التصور الإسلامي العام وما لا ينسجم<sup>(٢)</sup>، ومعنى ذلك أن الفنان المسلم حين يبدع ما يبدع تجري في ذهنه وخياله وأفكاره

(٢) محمد أحمد حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص ٢١، دار المنهل، جدة، المملكة العربية السعودية، ط ١٤٠٧ هـ.

(٢) نفسه.

وعواطفه عملية انتخاب واختيار وتصفية تنشط وفق التصور الإسلامى للكون والحياة، وهذه العملية يتحكم فيها الشعوري واللاشعوري حرصاً على: «خلق الانسجام فى النص».

وأما الحالة الثانية، فتبينها من تعليقة على لوحة من فن الأرابيسك وأبيات شعرية لا يبي تمام هي:

أخاف إلهي ثم أرجو نواله      ولكن خوفي قاهر لرجائيا  
ولولا رجائي واتكالي على الذي      توحد لي بالصنع كهلاً وناشيا  
لما ساء لي عذب من الماء بارد      ولا طاب لي عيش ولازلت باكيا  
قال: «إن هذا الشعر الذي قرأناه ديني بمحتواه . . . ولا شك أن الناحية الدينية إنما هي ثمرة تأثر الشعر والفنان بالدين (الإسلام)، ولكن هذه الإسلامية التي تكمن في مضمون هذين العمليين - على أهميتها - ليست هي الأثر الديني المقصود المشترك بين الفنين والممثل في الحركة الذهنية . . . هذه الحركة الذهنية عبارة عن الانتقال من الوحدات الصغيرة إلى وحدات أكبر في الشكل الفني: من التفعيلة إلى الشطرة إلى البيت إلى القصيدة في الشعر، ومن الحروف إلى العبارة في الخط»<sup>(١)</sup>.

فالإسلامية - عند محمد أحمد حمدون - تغلغل في أعماق الشكل الفني كما تغلغل في أعماق المضمون، فهي - بهذا المعنى - إسلامية مبادئ ومواقف ومعتقدات، وليست إسلامية موضوعات أو انتماءات، ولذلك كان الفنان الإسلامى في رأيه يعتمد «على الدلالة الجمالية أكثر من الاهتمام بالدلالة الفكرية»<sup>(٢)</sup>، وكان الدلالة الجمالية صارت رمزاً، والرمز دائماً يتميز بالعمق.

(١) نحو نظرية للأدب الإسلامى. ص ٨٠-٨١.

(٢) نفسه / ٨٠.

ومن البديهي أن يتساءل الناقد: كيف تكتسب ذهنية الفنان المسلم وحاسته الفنية خصوصية الإسلامية التي تهيمن على البعدين معاً؟  
لعل السبب الجوهرى في هذا الترابط بين إسلامية المضمون (المفهوم) وإسلامية الشكل (المنطوق) تعود أساساً إلى الفطرة والتربية العامة المقصودة وغير المقصودة التي يعد الذوق الجمالي جزءاً لا يتجزأ منها، فذلك ما يراه الدكتور حمدون حين يقول: «لا شك أن المسلم يكتسب من معاشته للإسلام وتعاليمه ومعطياته الفنية والحضارية ما يلعب دوراً كبيراً في تكوين ذوقه كمتج أو كمتلق للفنون، بالإضافة إلى أن تعاليم الإسلام قد تنهى عن شيء أو تأمر بشيء، فيصبح الأمر والنهي جزءاً من مكونات الحكم الجمالي عنده، وإذن فتذوق الجمال وإدراكه من وجهة النظر الإسلامية يقوم على الأمرين معاً: الإحساس الذاتى القائم على الفطرة الذاتية للإنسان، والقوة المكتسبة عن معايشة الإسلام أمة وحضارة»<sup>(١)</sup>.

ومن المعلوم أن يتجه الفكر النقدي عند الدكتور حمدون هذه الوجهة التي تجعل «الإسلامية حتمية تاريخية؛ لأنه يصدر عن مرجعية فكرية ترى أن الإنسان يولد مسلماً على الفطرة لقوله تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ ﴿١٧٢﴾ أَوْ تَقُولُوا إِنَّمَا أَشْرَكَ آبَاؤُنَا مِنْ قَبْلُ وَكُنَّا ذُرِّيَّةً مِنْ بَعْدِهِمْ أَفَتُهْلِكُنَا بِمَا فَعَلَ الْمُبْطِلُونَ ﴿١٧٣﴾﴾» (الأعراف: ١٧٢، ١٧٣).

فالآية تنص على دور الفطرة والتربية في حياة الإنسان الفكرية، التي تنبثق منها الأحكام كلها، بما في ذلك الحكم الجمالي.

ولكن مع ذلك، فقد يرتبط بالعاملين السابقين الفطري والمكتسب عامل

(١) نحو نظرية للأدب الإسلامي ص ٧٤-٧٥.

ثالث لا يقل خطورة عنهما في حسم قضية مصادر الإسلامية المتغلغلة في الشكل والمضمون، وهذا العامل هو «الانتماء»، فالشعور بالانتماء - كما يرى حمدون - يفرض على الإنسان نمطاً من أنماط التنويع الجمالي يضعف ويقوى تبعاً لضعف الانتماء وقوته، مما يؤدي إلى تفاوت درجات الإسلامية في نصوص الأدب الإسلامي، كالذي نلمسه في الأدب الجزائري حين نفاضل من هذه الزاوية بين شعر جيل محمد العيد آل خليفة وشعر جيل صالح خرفي، وشعر جيل مصطفى الغماري، إذ «معلوم أن ذاتية الانتماء هذه قد تتسع وتسمو، فتشمل العرض والجوهر، المادي والروحي، المحسوس وما استقر في الوجدان دون شعور مباشر به، ولكنها أيضاً قد تضيق وتسف إلى حد الارتباط بالأشكال الفارغة والمظاهر المادية أو المحسوسة فقط»<sup>(١)</sup>.

ومن الأمثلة التي تترجم بصدق هذه الحقيقة ظاهرة التبعج في الشكل الفني عند بعض الشعراء المعاصرين بسبب انحرافهم الفكري، وشعورهم بالانتماء إلى اليسار الاشتراكي، الذي من شأنه أن يهزأ بالقيم الإيمانية عموماً والإسلامية خصوصاً، وقد وقف الدكتور محمد أحمد حمدون عند هذه الظاهرة مبيناً أن «الشعر الجديد عندنا فيه مروق فكري وديني أحياناً، وليس مجرد خروج عن الشكل القديم، وعند (العواد)<sup>(٢)</sup> نفسه في قصيدته (أشبعته لهواً وأشبعه) تتكرر صور لا إسلامية مثل (أيقون) العابدة - أصله مسيحي - و(السادان) و(الصنم) - من أصل جاهلي. ولكنه حين يتعرض للذات العلية يقف متأدباً خاشعاً كما يتضح من المثال الذي ذكرنا، وأنه يختلف كثيراً فيما قال عما عاتبت به فدوى طوقان الخالقي بعنف صادم لعقيدتها، وقد سبقها صلاح عبد الصبور حين

(١) نمو نظرية للأدب الإسلامي من ١٢٢-١٢٣.

(٢) العواد: هو الشاعر محمد حسن عواد/ السعودية.

أغلقت أمامه كل الأبواب ورأى نفسه صريعة الإخفاق والوعدة، فأشدد من الشعر ما قد يحتمل الخروج الديني، لقد نسيت فدوى «أن الله لا يُسأل عما يفعل»، وربما أراد عبد الصبور بالإله جبيته، ولكنه قد يكون خرج من الحرق في التفكير إلى حد الحرق في المجاز والتنشيه... والأمثلة أكثر من أن تعد. وحسبنا أن نقرأ لهؤلاء، ولبدر شاكر السياب أو سميح القاسم أو نزار قباني أو خليل حاوي، وكثير غيرهم، فنحس بنفس النغمة الراضية الحارقة في التعبير<sup>(١)</sup>.

إن معنى ذلك أن الشعور بالانتماء إلى تيار فكري معين يخلق في نفس الأديب موقفاً نفسياً وفكرياً وعاطفياً يؤثر في الأدوات الفنية كالتشبيه والاستعارة والرمز، فضلاً عن الموقف البارز عند الذين تمردوا على التراث كلية بما في ذلك الشكل الفني، ليس يعدُّ بعض الشعراء التمسك بالتقاليد الشعرية القديمة دليلاً على الثبات والاصالة في حين يعدها البعض رجعية وتخلفاً، وقد «نحسب أن الشعر الجديد بقدر ما فيه من مروق عن الأشكال القديمة، بقدر ما فيه من خروج على الأطر الثابتة في الفكر والعقيدة»<sup>(٢)</sup>.

### الإسلامية ومشكلة التقاطع الأدبي:

ثمة مشكلة في تصور النقاد الإسلاميين بخصوص العلاقة بين الإسلامية الأدبية والآداب العالمية، التي نهج أصحابها نهجاً نظيفاً وبنّاءً، يبدو في ظاهر الأمر أنها لا تتناقض مع الأدب الإسلامي، ومثال ذلك بعض الاختيارات التي ضمنها محمد قطب كتابه القيم منهج الفن الإسلامي، على الرغم من ظهور طابع العقائد والأفكار غير الإسلامية فيها، فقد ذكر مثلاً نصاً من نصوص

(١) نحو نظرية للأدب الإسلامي ص ١٢٨.

(٢) نفسه/ ص ١٢٧.

«طاغور» وهو يعلم أن «طاغور ليس مسلماً بطبيعة الحال! والطابع الهندوكي واضح فيه شديد الوضوح»<sup>(١)</sup>، وذكر نصاً آخر للكاتب الإيرلندي (ج. م سينج) وهو يعلم «أنه غير مسلم، وأن مسرحيته تحمل طابعاً مسيحياً واضحاً شديد الوضوح»<sup>(٢)</sup>.

فهل هذا لا يتناقض مع الإسلامية المنشودة؟

إن محمد قطب يظن أن الآداب لا يمكن أن تتلاقى التقاءً جزئياً، ولذلك أمكن - في رأيه - أن تعتمد بعض نصوصها في إطار الاختيارات لانسجامها مع السياق المعتمد في الاختيار، فيقول: «لم نقصر النماذج التي أخذناها من بواكير الأدب الإسلامي على المسلمين من الفنانين، بل اخترنا إلى جانبها نماذج من فنانين غير مسلمين؛ لأنها تلتقي التقاءً جزئياً على الأقل مع التصور الإسلامي، وتصلح بذلك أن تسير مع المنهج الإسلامي للفن في هذه الحدود»<sup>(٣)</sup>.

فهل هي كذلك فعلاً؟

ما أستغربه هو أن الدكتور عماد الدين خليل قد علق على عمل محمد قطب واستحسنه ودعا «الفنانين الإسلاميين أن يواصلوا المسير»<sup>(٤)</sup>. في حين أنه قد عرف الأدب الإسلامي وميزه عن غيره من الآداب باعتبار العقيدة، فبعد أن يذكر تعريف محمد قطب للأدب الإسلامي الذي يبين فيه أن «الفن الإسلامي هو الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي» يضيف: «إن هذا الفن يركز بالدرجة الأولى على أعماق التجربة النفسية والوجدانية المثبتة عن

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ٢٩٢.

(٢) نفسه / ٣٣٨.

(٣) نفسه / ٢٦٦.

(٤) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٩٩.

هذا التصور الإسلامي للوجود والعالم<sup>(١)</sup>، وبهذا يكون قد أكد التعريف القائم على السمة الرئيسية المميزة للآداب الإسلامي، وهي انبثاقه عن (التصور الإسلامي للكون والحياة)، وقد عبر عنها بوضوح في موضع آخر حين قال: إن الفن الإسلامي لا بمفهومه التاريخي وإنما بمفهومه العقائدي يمثل أوسع نظرة جمالية منفتحة على الإنسان والآفاق؛ لأن نظرة الإسلامي في جوهرها نظرة كونية<sup>(٢)</sup>.

إن هذا التركيز على ارتباط الآداب الإسلامي بالتصور الإسلامي وطبيعة إدراكه للكون والحياة، ومحتويات الوجود التي تشكل أساساً طبيعة العقيدة الإسلامية، يضع علامة أساسية تميز بين الآداب الإسلامي وغيره، بحيث لا يمكن أن نعد نصاً أدبياً متتمياً إلى حقل الآداب الإسلامي، إلا إذا توفر فيه شرط الانتماء الأساسي وهو «العقيدة».

وبناء على ذلك نتساءل: كيف يسوّغ كل من محمد قطب وعماد الدين خليل أن نعد أدباً واضح الهندوكية أو المسيحية ضمن اختيارات الآداب الإسلامي لسبب لا قيمة له أمام مبدأ «العقيدة»؟

إن العقيدة من طبائعها أن تسلط الأضواء المميزة على كل جزئيات وعناصر الآداب وبعض خصوصياته لتمنح النص الفرادة والتميز، مما يصبغ عناصر الآداب بصبغة متميزة في كل أدب على حدة. فنرى مثلاً «الالتزام» كخصوصية من خصائص الآداب التي تنطلق من «المنفعي» و«الإصلاحي» ومنها الآداب الإسلامي والآداب الاشتراكي. ولكن طبيعة ما يجب الالتزام إزاءه يختلف لدرجة التناقض أحياناً، مما يجعل هذا الالتقاء الجزئي لا معنى له.

(١) في النقد الإسلامي المعاصر / ٤٣.

(٢) نفسه / ٣٩-٤٠.

نعم قد نلتقي بعض النصوص الأدبية التي ينشئها أصحاب النفوس الطيبة والأخلاق الفاضلة والضمائر الحية والفترة السليمة، فنستفيها، وقد نفق مبهورين أمام روعتها وجمالها وجلالها، ولكن كل ذلك لا يعني أبداً أنها تحمل (صفة الإسلامية)، ومن هنا نقول: إن هناك فرقاً أساسياً بين تقاطع الآداب أو بعض نصوصها وبين تطابقها، فالتطابق هو وحده الذي يسوغ الانتماء والاحتواء، أما التقاطع فيؤدي إلى قبول النص واستحسانه، دون أن نصفه بالإسلامية، وقد أصاب الدكتور مصطفى عليان حينما نبه إلى خطورة ذلك بقوله: «وفي دلالة الأدب الإسلامي على الشخصية الإسلامية يحترس من نصوص لادباء غير مسلمين تحمل رؤية فكرية موافقة للإسلام، وامتلاءً شعورياً بالإنسانية وحبها؛ لأنها تفقد الأسس التي يقوم عليها الأدب الإسلامي بالمفهوم الذي قدمنا، وهو أن الإسلامية في الأدب تصور فكري في تعبير أدبي، لا يقف عند حدود الاستعانة المباشرة أو غير المباشرة بمعاني القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وإنما نلمسها في التميز الذي أراده الإسلام لأدبه وأدبائه في التعبير عن صدى القيم في النفس تعبيراً حيواً منبثقاً من التصور الإسلامي»<sup>(١)</sup>.

إن هذه المسألة تقتضي الاهتمام والحذر، لأن هناك آداباً كثيرة تتقاطع مع الأدب الإسلامي في جانب من الجوانب الأساسية، ومع ذلك فهي من أبعد الآداب عن «الإسلام» عقيدة وفكراً، كالتقاطع بين الأدب العربي والأدب الإسلامي في أداة التعبير (اللغة العربية)، وتقاطع الإسلامي والماركسي في دور الأدب في التوجيه والالتزام .. إلخ. ولئن كان الرسول ﷺ قد تحدث عن شعر أمية بن أبي الصلت فقال: «أمن شعره وكفر قلبه» وقال فيه أيضاً: «فقد

(١) مصطفى عليان، مقدمة في دراسة الأدب الإسلامي، ص ١٢-١٣، دار المنارة، السعودية، ط١/

كاد يسلم في شعره<sup>(١)</sup>، فإن ذلك يعني أن مجرد الإيمان أو التوافق في أداة التعبير لا يمكن أن يجعل من أديين متفايرين أدباً واحداً على أي حال، على أن الانتفاع والتذوق الجمالي لتلك الآداب مهم كما سنبين ذلك حين نتحدث عن مسألة الانفتاح على الآداب العالمية.

### العامل الجغرافي والتاريخي، ومسألة الإسلامية:

سالت الدكتور مصطفى الشكعة عن مفهوم الأدب الإسلامي، فقال: «كل ما أنتج تحت المظلة الإسلامية فهو أدب إسلامي»<sup>(٢)</sup>، وهو تعريف مبني على تقاطع الآداب في (الجغرافي والتاريخي) دون النظر إلى (العقدي) وفي هذا خلط كبير بين الإسلامي وغير الإسلامي، وعدم التمييز بين أدب العصاة وأدب التقاة الذي أنتج ويتج في العالم الإسلامي. وأفضل من هذه الرؤية فيما أظن وجهة نظر المستشرق غوستاف فون غرنباوم الذي صاغ سؤالاً يتضمن الجانب التاريخي والعقدي للأدب على الشكل التالي: «هل ثمة من معنى لقولنا: أدب إسلامي أكثر من إطلاق لفظة إسلامي لتشمل الشعوب العديدة التي اعتنقت الإسلام»<sup>(٣)</sup>.

إن كلا من الناقلين يضع نصب عينه الجانب الجغرافي والتاريخي، ولكنهما يختلفان في كيفية النظر إلى (العقدي) الذي بواسطته - كما أسلفنا القول -: يتميز الأدب الإسلامي عن غيره من الآداب، ولعلنا نستطيع بالطريقة التي نظر بها الشكعة أن ننظر إلى أدب النصارى واليهود وغيره مما أنتج تحت المظلة الإسلامية على أنه إسلامي، بل وقد يصبح كل الأدب الذي أنتج من منظور

(١) الأحاديث من رواية البخاري وسلم. وقد اعتمدها عليان في المرجع السابق ص ١٣.

(٢) كان ذلك في جامعة القاهرة بمصر سنة ١٩٨٩م، في جلسة علمية حضرها الدكتور: عبدالقادر القط، وعز الدين إسماعيل، وصالح فضل.

(٣) غوستاف فون غرنباوم: دراسات في الأدب العربي ص ٣٩. وفهمنا طرح غوستاف فون غرنباوم هنا يخالف فهم محمود حسن ريتي في كتابه: دراسات في أدب الدعوة الإسلامية ص ٢٨.

اشتراكي إلحادي من الأدب الإسلامي في الوقت نفسه الذي يحارب القيم الإسلامية ويعمل على هدمها، هذا محال من القول. نعم إن الآداب التي أنتجت تحت مظلة الإسلامية قد تتأثر بعض التأثير بالبيئة والفضاء الفكري لتلك المجتمعات، ولكن ذلك لا يمنحها (الإسلامية) التي تصبغ التصور وما ينشئ عنه بصيغتها، إذ في الواقع «فحيث سيطر الدين الإسلامي يمكن أن نلخص العلاقة بين روح الإسلام والتأج الأدبي على هذا النحو: إن وحدة الآداب التي يمكن أن نسميها إسلامية؛ لأن أربابها اندمجوا معاً في دين واحد ظلت سليمة متماسكة الأطراف؛ لأن أصحابها توحّدوا في تجربتهم الوجودية، وتوحّدوا في منازعهم الفكرية الأساسية، وتوحّدوا بالانضواء تحت سلطان مبادئ تنص على الشكل وطريقة التعبير. وإن تنس فلا تنس اشتراكهم في نظام سياسي واجتماعي عاشوا في ظله، وحيث لم تتدخل هذه العناصر بطريق غير مباشر انطلقت من عقالها تطورات محلية وأساليب محلية مبنية على موروثات غير إسلامية؛ كذلك النزعات الأدبية التي نجحت في فارس والاندلس، في بعض البلدان التي نعدّها شرارة الإسلام كالجزيرة العراقية، وتوحد الغايات الإسلامية الموروثات المحلية، وتشذب منها فتسقط بعض الموضوعات وتمحّد حرية الشكل وتكيف الغايات الإنسانية»<sup>(١)</sup>.

إن العامل التاريخي والعامل الجغرافي لهما أثرهما في النص الأدبي، ولكن حين تهيم العقيدة يصبح أثر الطبيعة أقل تأثيراً؛ لأن الغايات الإسلامية توحد الموروثات المحلية وتشذب منها، بل وتسقط بعض الموضوعات وتتحكم في الشكل ومقاصد الأدب، ويقدر ضعف العقيدة تبرز التأثيرات الأخرى، مما يسمح لنا بالقول: إن نظرية (تين) التي تريد أن تفسر الأدب في ضوء الزمان

(١) دراسات في الأدب العربي ص ٢٩-٣٠.

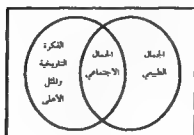
والمكان والجنس<sup>(١)</sup> سوف لن تحل المشكلة في المناطق التي تهيمن فيها العقيدة.

وإذا أصيب أدب ما بخلل في القيم، فذلك في الواقع يرجع إلى زعزعة في العقيدة وخفوت في الضمير، واضطراب في الروح، وعلى حد تعبير المفكر الجزائري مالك بن نبي: «فالنشيد الذي يحشد طاقة الشعب كما يحشد المكثف الشحنة الكهربائية لا يمكنه أن يتشكل على سجل أجنبي حتى في مجرد تعبيره الفني أو الموسيقي أو الأدبي؛ لأن عملية تركيبه تتم داخل روح الشعب أولاً، لكي يترجم فيما بعد ضمن فكر إنساني يكون جزءاً من تلك الروح الجماعية»<sup>(٢)</sup>.

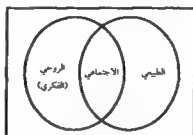
إذا كان «التاريخي» حدثاً ناجماً عن نضج العقيدة في النفوس، على أساس أن الله سبحانه وتعالى قد أعلمنا عن هذا القانون بقوله: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ﴾ [الرعد: ١١].

وإذا كان «الطبيعي» أي «الجغرافي» من وظائفه أن يطبع ذوق الإنسان الذي يتفاعل معه، فإن الجمال الاجتماعي يكون نتيجة تقاطع الفكرة وما تحمله من مثل العليا مع الطبيعة وما تحمله من جمال طبيعي.

ويمكن أن نصوغ هذه الحقيقة كما يلي: (انظر الشكل: ١، ٢)



(الشكل ٢)



(الشكل ١)

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣٣.

(٢) مالك بن نبي: آفاق جزائرية، ص ١٨٢.

إن الجمال الطبيعي من خلق الله، وهو يتغير حسب المناطق الجغرافية، مما يجعل الأذواق تتفاضل لتؤثر في نسيبة الأحكام الجمالية على أساس أن «الجمال في الطبيعة بداية لنشأة الجمال في المجتمع»<sup>(١)</sup> وإن المثل الأعلى الإسلامي تنزّل من الله، وهو ثابت لا يتغير بتغير الزمان والمكان، ولكنه يؤثر كذلك في الذوق ويهذب ويشارك في تشكيل صلة الإنسان بالجمال، ويعمل على توجيه الأحكام الجمالية.

وإن الجمال الاجتماعي أو الفن الإسلامي يتشكل في الحيز الذي يتقاطع فيه (الطبيعي) مع (الروحي) ليصنعا حادثاً تاريخياً.

ومن هنا نستنتج أن الأدب الإسلامي يمكن أن يتأثر بالبيئة الجغرافية فيتنوع ويتلون بحسب تلك البيئة، ولكن تبقى التجربة الروحية والفكرية دائماً بمثابة الطاقة القوية، التي تصنع وحدته الشكلية والعاطفية والفكرية، ومن ثم تمنحه الإسلامية، ولقد صدق غوستاف فون غرنباوم عندما قال: «توحد الغايات الإسلامية الموروثات المحلية، وتشذب منها فتسقط بعض الموضوعات وتحد حرية الشكل وتكيف الغايات الإنسانية»<sup>(٢)</sup>.

ولكن ما يحدث في الساحة الإسلامية الممتدة تاريخياً على مدة أربعة عشر قرناً، وجغرافياً على خط (الاندلس / جاكرونا)، هو أننا نرى نتاجاً أدبياً غير إسلامي تماماً، مما يجعل الفكرة التي تعد الأدب الإسلامي هو كل ما أنتج تحت مظلة الإسلامية غير صحيحة؛ إذ إن بعض ذلك ينتمي روحياً وفكرياً إلى معتقدات وإيديولوجيات مناقضة للإسلام، فهل نعد مثل هذه إسلامية لمجرد أنها أنتجت تحت المظلة الإسلامية؟ هل يمكن أن نعد - مثلاً - رشيد بوجدره الكاتب الروائي الجزائري إسلامياً ونحن نقرأ له عبارات مثل: «صوت المؤذن

(١) تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي ص ١٢.

(٢) دراسات في الأدب العربي ص ٥.

ينقض كالصاعقة، فجأة فأرتي البيضاء تتفض ذعراً في قفصها، هي حامل أخاف عليها»<sup>(١)</sup>؟ وقل مثل ذلك في الكاتب الروائي الطاهر وطار الذي نذر نفسه لخدمة الإيديولوجية الماركسية وضرب قيم الإيمان، كما يبدو مثلاً من قوله: «تطايّر شعر الفتاة، برزت الديدان من كل فتحة في بدنهما، راح الجسد المرمرى يتأكل يتحول إلى ديدان بيضاء وزرقاء وحمرء، هكذا صارت، هكذا صاروا، هكذا نصير، هذا كل ما هنالك، اختفت الديدان، لم يبق سوى هيكل عظمها يقف متصباً»<sup>(٢)</sup> وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر السوري أدونيس حين يقول: «غنيت للأفول، رقصت فوق جثة الإله»<sup>(٣)</sup> أو بلند الحيدري حين ينشد: «لو مرة عرفت يا إلهي الكسيح كيف الزنا يصير»<sup>(٤)</sup>.

إن الدكتور محمد إقبال عروي قد حاول أن يجيب عن هذا التساؤل، إذ يرى أن «استقلالية الشخصية الإسلامية تفرض علينا رفض كل المناهج الأدبية المعاصرة باعتبار أن العقلية التي أنتجتها لا تزال تعاني من شروخات فكرية واجتماعية وأخلاقية أهمها: النكران الجاحد لعالم الروح، والانفصام المريع بين الدين وأمور الدولة، والتدهور المشين لجميع القيم الأخلاقية. كل هذا وغيره يجعلنا نستريب أمر تلك العطاءات المنهجية... إننا لن نتخلى عن الصرامة التي نتحلى بها أثناء تكوين شخصيتنا الإسلامية، من ناحية العقيدة والفكر والسلوك الأخلاقي والاجتماعي، إنها أساس حياتنا ووجداننا الحضاري»<sup>(٥)</sup>.

(١) رشيد بوجمعة: ليليات امرأة أرق، ص ١٧ (رواية).

(٢) الطاهر وطار: حرس بغل، ص ٨ (رواية).

(٣) ٤، انظر نماذج كثيرة في: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، لعبد الباسط بدر، ص ٦٠ - ٦٤، دار المنارة، جلفة، ط ١١، ١٩٨٥.

(٥) محمد إقبال عروي: جماليات الأدب الإسلامي، ص ٢١٧/ المكتبة السلفية، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٦.

إذن فهذا النوع من الأدب مرفوض؛ لأن انتماءه إلى مظلة الحضارة الإسلامية ظل مجرداً من محتواه الإسلامي.

ومن هنا تبين للدكتور عروي أن الأدباء في العالم الإسلامي طائفتان: طائفة تؤكد أن الأدب كيفما كان جنسه لا تصدق عليه الإسلامية إلا بعد أن تتحقق فيه جميع الشروط الأساسية، وفي مقدمتها الخلفية العقائدية الإسلامية. وطائفة تحرص على أن تدخل ضمن الإسلامية كل إنتاج أدبي تمثلت فيه القيم الإيمانية بعيداً عن معتقد صاحبه، أي بعيداً عن الرؤية الكونية، ويتهي في الأخير إلى أننا نستطيع أن نخلق في الساحة الأدبية ثلاث دوائر تتباين فيما بينها حسب المقاييس التي عملها علينا مذهبتنا وقيمنا الإسلامية:

- ١- دائرة الأدب الإسلامي.
- ٢- دائرة الأبعاد الضمنية الإسلامية.
- ٣- دائرة الأدب غير الإسلامي<sup>(١)</sup>.

وقد فعل مثل ذلك الدكتور عماد الدين خليل، إذ دعا إلى فرز ما هو إسلامي عما هو تاريخي صرف، ولكن على ألا يكون الفرز بالصيغة الآلية الصارمة، ولا وفق طريقة انتقائية تتجاوز عناصر الارتباط والتداخل المعقد الوثيق بين التجربة الإبداعية والعقيدة والتاريخ، وتقع في التقريرية والتسطيح، وإنما يكون العمل عميقاً وهادئاً يتوغل في الجذور البعيدة بحثاً عن مكونات الظاهرة الأدبية وخصائصها الأساسية، قريباً من التصور الإسلامي أو بعداً<sup>(٢)</sup>.

فالدكتور عماد الدين خليل لا يحكم السطح الجغرافي وحده في تمييز

(١) جماليات الأدب الإسلامي، ص ٢١٨-٢٢٠.

(٢) عماد الدين خليل: (مقال) ملاحظتان للنقاد المسلم ص ٦٨، مجلة المشكاة، ٣، ١٤٠٤هـ/

الإسلامي من غير الإسلامي، وإنما يدعو إلى اعتماد الرؤية الأدبية للكون والحياة مقياساً للتمييز، ومن ثم يصل من دون شك إلى أن يعد كثيراً مما أنتج تحت المظلة الإسلامية في العصر الحديث غير إسلامي ما دام بعيداً عن التصور الإسلامي.

وقد التزم بالخط النقدي نفسه محمد حسن بريغش؛ إذ ذهب إلى أن «الإسلام هو الإسلام وكفى أسلوباً ومضموناً، روحاً ومادة، ولكن العدول عن تسميته الصريحة إلى الروح ليكون هناك متسع لهؤلاء بتفسير كل شيء على أنه إسلامي، وأنه يمثل روح الإسلام، لأن روح الإسلام ليس لها مفهوم محدد، ويمكن لهم الادعاء على كثير من الأشكال الشاذة على أنها من روح الإسلام كما عملت المذاهب المادية والاجتماعية التي انبثقت من الوثنيات، فراحت تزعم أن تصوراتها في الاشتراكية والقومية وغير ذلك من روح الإسلام»<sup>(١)</sup>.

إن هذا الناقد أكثر وضوحاً في موقفه من الأدب الذي أنتج في البلاد الإسلامية على غير التصور الإسلامي، إذ يرفضه شكلاً ومضموناً؛ لأنه ينبثق عن تصورات ورؤى غير إسلامية، ومن ثم تكون بعيدة عن الإسلام، مما يجعل استخدام مصطلح «روح الإسلام» في رأيه غير علمي أو على الأقل غير محدد، وغير قادر على تعيين طبيعة الأدب الإسلامي؛ لأن «الأدب الإسلامي هو الأدب الذي يعبر عن التصور الإسلامي في الحياة بكل أبعادها وألوانها، وهو الأدب الذي يحمل رأي الإسلام، ويوافق شرع الإسلام، ولا يخرج عن إطاره مهما تكن الأسباب، ولا أتصور أدباً إسلامياً يتجه ملاحظة أو فسقة مارقون من الدين أو ماديون خبيثاء، ولا أتصور أدباً إسلامياً يتجه الضائعون

(١) محمد حسن بريغش: في الأدب الإسلامي المعاصر دراسة وتطبيق، ص ٦٥، مكتبة المنار، الأردن، ط ٢، ١٤٠٥هـ.

الذين تلتبس عليهم الصورة فيخلطون بين الوثنية والإسلام، ويخلطون بين شرع الله وتخبطات البشر في الآراء الفلسفية. الأدب الإسلامي ينبع من الإسلام والمسلمين، له سماته وله صورته وله أشكاله وأساليبه، قد يلتقي مع هذا المذهب أو ذاك في نقطة أو نقاط، ولكنه يبقى إسلامياً ويبقى ذاك غير إسلامي<sup>(١)</sup>.

وعلى هذا الأساس الذي يرتبط فيه الأدب بالتصور ويوافق الشرع الإسلامي، ويدور في فلك الفضاء الفكري الإسلامي، يصبح التقويم الأدبي الذي ينشد التمييز بين الآداب من حيث هي مذاهب ومدارس قائماً على الأسس الإسلامية «فحين نقوم أدبنا الإسلامي ونكتب تاريخنا الإسلامي نقومه على أسس إسلامية وليس على أسس جاهلية»<sup>(٢)</sup>، على أن ندرك أن الفرق بين الأسس الإسلامية والأسس الجاهلية هو الفرق بين الفضاء الفكري الإسلامي والفضاء الفكري القائم على التصورات الأخرى التي لا تنبثق من القرآن سواء منها القديمة التي سبقت الإسلام كالتصور اليوناني وغيره، أو المعاصرة على اختلاف منابعها الفلسفية، فكل ما خالف الإسلام فهو جاهلي، لأن الجاهلية ليست فترة زمنية محدودة، وإنما هي حال ووضع ونظام فكري وسلوكي يقوم على غير الألوهية والربوبية الحقّة، ومنه ينتج أن «المعرفة للمعرفة ليست منهجاً إسلامياً، في الإسلام، المعرفة للحركة، والعلم للعمل، والعقيدة للحياة»<sup>(٣)</sup>.

(١) في الأدب الإسلامي المعاصر ص ٦٦٥، ويقول فوزي صالح: «إذا أمعنوا النظر في طروحات طه حسين الإسلامية لوجدوا أنها رؤية تاريخية بحثة متأثرة إلى حد كبير بآراء ونظريات المستشرقين» م. الأمة: ٤٦ ص ١٤٠٤هـ.

(٢) نفسه/ ٨٦.

(٣) سيد قطب: مقومات التصور الإسلامي، ص ٢٤، دار الشروق، ط ٣، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.

ويمكن لمن يعود إلى الدراسة التطبيقية المهمة التي كتبها الدكتور محمد عادل الهاشمي تحت عنوان «غيب محفوظ يفصح عن طريقه التغريبي»<sup>(١)</sup> أن يعرف خطورة عد مثل تلك الآداب المنغمسة في الجاهلية المعاصرة من الأدب الإسلامي لمجرد كون مبدعها متمياً إلى جغرافية المجتمع الإسلامي.

### بين الأدب الديني والأدب الإسلامي:

قد يبدي بعض الدارسين اعتراضاً على مصطلح «الأدب الإسلامي»، ولا سيما أولئك الذين درسوا الأدب العربي من بعض الزوايا الإسلامية، ويستخدمون عندئذ مصطلح الأدب الديني، أو ما شابه ذلك لا سيما وقد رأينا الدكتور عبد الله الركبي يسمي أحد كتبه الشعر الديني الجزائري الحديث<sup>(٢)</sup>.

لذلك وجب التفريق بين المصطلحين. والحق أن الفرق بين الأدب الديني والأدب الإسلامي فرق بين العموم والخصوص، والعلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل، لأن الأول يدل بصيغته على الشمول والموضوعاتية في آن واحد، فمن جهة يدخل تحت هذا العنوان أدب جميع الأديان، ومن جهة ثانية يدل على كل الموضوعات التي تتعلق بالدين؛ من عبادات وسلوكات وشعائر. أما الثاني أي مصطلح الأدب الإسلامي، فيدل على التصور الذي تنبثق عنه كل أساليب التعبير، وكل أنواع المشاعر والوجدانات والانفعالات التي تصوغ الشكل الفني الإسلامي، فهو يشبه مصطلح «الفن المسيحي» كما يتجلى من قول تولستوي: «الفن المسيحي هو ذلك الذي يسعى إلى توحيد جميع الناس بدون استثناء، وذلك بأن يشبع في نفوسهم الإحساس بأن كل إنسان، وبأن جميع الناس

(١) محمد عادل الهاشمي: قضايا وحوار في الأدب الإسلامي، ص ٢٥ وما بعدها، وانظر كذلك مقال:

حول الرواية الإسلامية لفوزي صالح، مجلة الأمة ع: ٤٦ سنة ١٩٨٤م / ١٤٠٤هـ، ص ٥٠.

(٢) عبدالله الركبي: الشعر الديني الجزائري الحديث (ش. و. د. ت) الجزائر، ١٥ / ١٩٨١.

متشابهون في ارتباطهم بخالفهم، وكذلك بجيرانهم أو بأن يحرك في نفوسهم مشاعر متشابهة، وقد تكون أبسط أنواع المشاعر، شريطة ألا تكون منافية للمسيحية، وأن تكون طبيعية في نظر الناس جميعاً بدون استثناء<sup>(١)</sup>.

وقد نجد من النقاد من يرى أن نسبة الأدب إلى الدين قد يكون أمراً جديداً على نقدنا وقد يثير الدهشة عند من لم يألّفوها بعد، بخلاف اصطلاح «الأدب الإسلامي» الذي ألفوه لكثرة تداوله<sup>(٢)</sup>، كأنهم يرفضون مصطلح «الأدب الديني» لسبب نفسي، وليس الأمر كذلك في اعتقادي؛ لأن قولنا «الأدب الديني» يحيل إلى العموم ليشمل جميع الأديان السماوية والوثنية، بينما يعبر المصطلح الآخر عن ما يليق بمفهوم الأدب، من حيث هو التعبير عن تجربة شعورية يتحدد بعلها الفكري بالتصور الإسلامي ذي الطابع الخاص، هذا الطابع الذي يؤثر في «طريقة تناول الموضوع وطريقة التعبير اللفظي» إذ هما «جزء تابع لطريقة الشعور، ولتصور الأديب للكون والحياة، أو لإحساسه في فترة من الفترات بالكون والحياة»<sup>(٣)</sup> على أن ذلك، لا يعني أننا ننكر أن الأدب لا يعيش منضوح البيان بالسحر الحلال وفصل الخطاب إلا في حمى الدين<sup>(٤)</sup>.

ولبيان ذلك بصورة أوضح نورد مثالين؛ أحدهما يمثل الأدب الديني، والآخر يمثل الأدب الإسلامي.

(١) تولسوي: ما الفن ص ٢٣٩ عن محمد عبد السلام كفاقي في الأدب المقارن ص ٧٥، دار النهضة العربية بيروت ط ١ / ١٩٧١.

(٢) عبدالباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي ص ٩٠.

(٣) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٧.

(٤) محمود حسن ريني: دراست في لب الدعوة الإسلامية، ص ١٨، مطبوعات نادي مكة الثقافي، د. ت. ط.

١- يقول محمد العيد آل خليفة في قصيدة بعنوان «وداع الحجاج»:

استقبلوا وجه الحجاز وسيما	واستنشقوا روح الإله نسима
البحر رهو كاخميلة منظرا	والجو صحو كالزجاج أديما
والمسلمون يودعون بأنفس	مشتاقه ركبا أبر كريما
والرحم تحت العرش يسأل ربه	للكرب حفظاً أو يؤوب سليما
والبيت يرتقب الحجيج مرحبا	ويعد نزلاً للحجيج عظيما
يا موكباً لبى نداء إلهه	ومحمد وأبيه إبراهيم
ستحج في كنف الإله وظله	بيتاً عزيزاً في البيوت قديماً <sup>(١)</sup>

٢- وقال الشاعر الهندي محمد إقبال:

تحت نور الأفلاك عيش جميل	وأرى النور ينطفي ويحول
وعلى كاهل المساء ترى للشمس	س نعشاً لكن عليه الأصيل
في سنى البدر للكواكب أكفان	تَوارى بها الشعاع النحيل
ليس زاد المسافرين سوى الخد	خوف من الموت والحياة رحيل <sup>(٢)</sup>

فالنص الأول يعالج موضوعاً دينياً محدداً هو شعيرة الحج، ويصف الحجاج وهم يؤدون هذا الركن الإسلامي العظيم، بحيث يمكن القول: بأن هذا من الشعر الديني، ولكن ألا يمكن لغير المتدين - أصلاً - أن يتناول الموضوع نفسه من زاوية عكسية تماماً؟

أما النص الثاني، فإنك ترى الشاعر يعالج فيه داءً أصاب المسلمين فتقاعسوا عن الجهاد ألا وهو «حب الدنيا وكراهية الموت» وهو في «معالجته لهذا الداء

(١) ديوان محمد العيد محمد علي خليفة، ص ١٦٢ (ش. و. ن. ت) مطبعة البعث، قسنطينة ١٩٦٧.

(٢) نجيب الكيلاني: إقبال الشاعر التأثير ص ١٠٣.

يذكر المسلمين بأن الدنيا مصيرها إلى زوال، وأنه لا بد من الموت الذي بعده الخلود الأبدي، فإذا كان الموت قلداً محتوماً فقيم الخوف وعلام الجبن؟<sup>(١)</sup> إن الموضوع هو الجهاد، ولكن لا يعالج بالطريقة المباشرة، وإنما يساق في إطار الرؤية الإسلامية.

وربما كانت إسلامية هذه المقطوعة من قصيدة لمصطفى الغماري أكثر إيضاحاً للفرق بين الأدب الديني والأدب الإسلامي:

إيه نيرودا .. لو قرأت كتابي	لرايت الخلود يسقيك نهلا
ولرف القيثار أنحضر نشوا	ن يضم الحياة عطراً وفُلا
وجرى الوحي في لسانك أضوا	ء تصب الريح .. طيباً وظلا
لو قرأت القرآن ما كنت إلا	ثائراً في الوجود ينشد عدلا
فكتابي العظيم ينبوع سر	ضل من يجهل الحقيقة ضلا
ملؤه العدل لا صراع مرير	جل في الخائفين حكماً أجلا <sup>(٢)</sup>

فالمقطوعة لا تعالج موضوعاً دينياً محدداً كالصلاة أو الزكاة أو الحج...، ولكنها تدعو مسيحياً إلى قراءة القرآن، من أجل إصلاح التصور نحو الكون والحياة، ومن أجل التعمق في معرفة القيم السامية، لأن ذلك من شأنه أن يخلق منه ثائراً لإحقاق الحق.

وقد ترى في المقطوعة البعد الزماني الذي يتعاقب فيه الدنيوي مع الآخروي ليصنعا أمل الإنسان الأكبر (الخلود)، وقد ترى فيها العوامل الحقيقية التي تعطي الحياة معنى، كما تمنح الكلمة ضوءاً تنير به للإنسان الطريق نحو «الربيع».

(١) نجيب الكيلاني: إقبال الشاعر الثائر ص ١٠٣..

(٢) مصطفى محمد الغماري: ديوان أسرار الغربة، ص ٧٠، ش. و. ن. ت، الجزائر ١٩٩٢.

فالأدب الإسلامي غير الأدب الديني، ولذلك يغضب الدكتور محمد عادل الهاشمي حين يرى الدكتور محمد حسن عبدالله قد «أجاز لنفسه أن يصف نتاج الأدب الإسلامي المعاصر بأنه أدب ديني فيه قدر من التشابه والتكرار ومحدود في رؤيته»، وقد أرجع الهاشمي سبب هذا الحكم إلى ضبابية في فقه معنى الإسلامية، وجهل لمفهوم الأدب الإسلامي، فقال: «إن الفصل الذي اصطنعه بين ما أسماه بالأدب الديني والأدب الإسلامي غير قائم في مصطلح الأدب الإسلامي، فالأدب الذي استكمل شروط الإسلامية الأدبية أدب إسلامي، وإذا لم يستكمل ذلك فليس أدباً إسلامياً وكفى»<sup>(١)</sup>.

وقد كان من الطبيعي أن يختلط الأمر وتتداخل المفاهيم بين يدي كثير من الباحثين الذين لم تستوف تصوراتهم الحدود بين مصطلح الأدب الديني والأدب الإسلامي، وقد يتجلى ذلك في كثير من الدراسات المعاصرة التي مست الجانب الديني في الأدب العربي، متوهمة أنها تعالج جوانب الأدب الإسلامي، وما كتاب الشعر الديني الجزائري الحديث للركيبي، والأدب الديني ودراسات أدبية من القرآن والحديث لزكي المحاسني<sup>(٢)</sup> وإسلاميات شوقي لسعاد عبد الوهاب إلا نماذج لذلك، فهي دراسات تترصد بعض الجوانب الدينية في الأدب العربي، وتعمل على دراستها على أنها من الإسلاميات؛ والواقع أنها موضوعات إسلامية تقتصر إلى مواصفات الأدب الإسلامي من حيث هو تصور للكون والحياة، ومن حيث هو صادر عن روح تلتزم بهذا التصور في أعماقه.

فهذه دراسات تمهد للأدب الإسلامي؛ ولكنها لا تثبت عند التمهيص؛ لأن أصحابها - سواء الدارسون أم الأدباء - لم يكن تصورهم وإدراكهم لإسلامية

(١) محمد عادل الهاشمي: قضايا وحوار في الأدب الإسلامي ص ٢٥.

(٢) زكي المحاسني: الأدب الديني ودراسات أدبية من القرآن والحديث، لبنان، سنة ١٣٩٠هـ.

الأدب ناصحاً بالشكل الذي يعرف اليوم منطلقاً من النص القرآني الكريم ولذلك كانت النتائج التي يتوصل إليها هؤلاء الدارسون إما نتائج مبهمة لا تعرف ما الذي تحقق بالقبض، وإما خيبة الأمل؛ لأن القصيدة لم تحتو من موصفات الإسلامية الشيء الكافي للدلالة على الإسلامية.

ويمكن أن نضرب لذلك مثلاً بهذه الخلاصة التي وضعها شوقي ضيف لدراسته: «والخلاصة: أن إلياذة محرم ليست - كما يظن - حدثاً جديداً في أدبنا، بل هي عمل مسبوق، وإن من الخطأ أن نسميها أو يسميها صاحبها إلياذة، وإنما هي مجموعة من القصائد في سيرة الرسول وغزواته، وهي أشبه ما تكون بالقصائد الغنائية، ومع ذلك فغنائيتها ضعيفة ليس فيها مشاعر مثيرة، ولا صورة حية ناضرة، فلا تقرأها حتى تحس بأنها زاخرة بالفتور، ومزعان ما يملؤك السأم والملل، وهي لذلك شيء بين الشعر الغنائي والشعر التعليمي الجاف»<sup>(١)</sup>. يقرر شوقي ضيف هذا الحكم بعد أن قال من قبل: «وما زال شعراؤنا يتطلعون إلى مجارة هذا العمل - يعني إلياذة هوميروس - ومحاكاته، حتى نهض أحمد محرم يحقق لهم الأمل المنشود، اختار حروب الرسول ﷺ موضوعاً لإلياذته أو ملحمة الإسلامية»<sup>(٢)</sup>.

إن العنوان الذي وضعه الدكتور شوقي ضيف «الإلياذة الإسلامية لأحمد محرم» لم يكن يستهدف من خلاله دراسة «إسلامية الأدب» من حيث هو فن متميز عن الفنون التعبيرية التي تتخذ من الكلمة أداة لها، وإنما كان يستهدف الموضوعات التي طرقتها الإلياذة، كما أن أحمد محرم قد اختار حروب الرسول ﷺ وغزواته موضوعاً، دون أن يمتلك الفهم الأصيل لمصطلح (الأدب الإسلامي)، ولذلك كانت النتيجة كما ترى «لا تقرأها حتى تحس بأنها زاخرة بالفتور».

(١) شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص ٥٦-٥٧، دار المعارف، مصر ط ٤، ١٩٦٩م.

(٢) نفسه / ٤٧.

وقد يكون هذا الفتور ناجماً عن طبيعة في (المتلقي)، لأن عملية التلقي «ثمرة التأثر بين القوى المدركة والحواس المتلقية، وبين التلقائي والإرادي، وبين الانفعالي والعقلي، وبين الخيرات الراهنة والخيرات الماضية... التأثر هو الأساس الأول للتعرف، ومن هذا التأثر... ما يقوم بين الحواس المتلقية للخبرة الراهنة والقوى المدركة، التي تستحضر ما استقر في الحافظة والذاكرة من نتاج التثيت والذكرى والتحديد. إن هذه القوى المدركة تكمل الخبرة الراهنة - التي تلقاها الحواس - بالإحياء والاسترجاع للخبرات والحالات الشعورية والوجدانية والفكرية، وتنهض بالتأويل والاصطفاء والتنسيق والقبض، كما تنهض بالذكر، وهو تلقائي، وبالتذكر وهو إرادي»<sup>(١)</sup>.

ولكن من جهة أخرى قد يكون الفتور ناجماً عن النص نفسه، إذ إن الموضوع في حد ذاته قد لا يصنع أدباً جميلاً مؤثراً ومنتعاً، حتى وإن كان موضوعه جليلاً، نعم فللجلال قيمته، ولكن ينبغي ألا ننسى أن الجمال في القيم الأساسية الثلاث: (الحق - الخير - الجمال)، فقد يكون التعبير عن الخير لا يمس الطبيعي الذي هو عماد العمل الفني، إننا قد نعيد قراءة قصيدة ما مراراً، لأننا نزداد تعرفاً فيها على الطبيعي لا على الخبيري، وبعبارة أخرى؛ لأنها تثير في نفوسنا ووجداناتنا رغبات طبيعية ثم ترضيها، أليس «الشكل هو أن يثير الفنان في نفس القارئ أو المتفرج أو المستمع رغبة طبيعية ويرضيها»؟

أليس «الشكل هو إخضاع الحقائق لإثارة إحساس معين، لا السعي وراء الحقائق في ذاتها ولذاتها»<sup>(٢)</sup>؟ أليس النقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبي يستمد قيمته من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلاً يمتزج فيه (الموضوع)

(١) عبدالمعزم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي ص ١٨-١٩.

(٢) رشاد رشدي: النقد والنقد الأدي، ص ٥٤٥٣.

بداً (الشكل) في وحدة موضوعية مهمتها خلق (إحساس) معين<sup>(١)</sup>؟ أليس الأدب أدباً بالعناصر الثلاثة: (المفهوم - المنطوق - المتخيل)؟

إننا يمكن أن نخلص من كل ذلك إلى أن الفرق بين الأدب الديني والأدب الإسلامي ليس فرقاً في الموضوعات، ولكنه فرق في طبيعة تناول نفسها. فقد نجد عند أديب معين - مثل أحمد شوقي أو محمد العيد آل خليفة، أو حتى عند نزار قباني ونازك الملائكة - موضوعات ذات طبيعة دينية إسلامية، وهذه من زاوية الموضوعات لا غبار عليها، ولكن مع ذلك يبقى التصور الذي ينبثق عنه قلقاً لا يعرف الاستقرار، سواء على مستوى النسق الفكري للعمل الأدبي، أو على مستوى المنطوق والمتخيل، ولذلك مال الدكتور محمد إقبال عروي إلى القول: بأن أصدق تعبير عليها هو «الأبعاد الضمنية»؛ لأن هذه الأعمال لا تتضمن الإسلامية، وإنما تحتوي بعض أبعادها وحسب<sup>(٢)</sup> كما ذهب الدكتور عماد الدين خليل إلى بيان الفرق بين النمطين بقوله: «ولا نعني بالإسلامي هنا، ذلك الذي شهده واقعنا التاريخي رغم ما فيه من جوانب العظمة والإعجاز ورغم أننا سنتطرق إلى بعض معالنه ومعطياته، إنما ذلك الذي ينبثق بعمق وأصالة عن التصور والتجربة الإسلامية بكل آفاقها وأبعادها وأغوارها، والتي تنبعث دوماً ودونما حاجز بين الحاضر والتاريخ، فناً أصيلاً واضح المعالم عميق السمات مستقل الشخصية»<sup>(٣)</sup>.

**هل يمكن للموضوع أن يحدد إسلامية الأدب؟**

قد يتبادر إلى الذهن - للوهلة الأولى - أن الموضوع يملك أن يحدد إسلامية

(١) رشاد رشدي: النقد والنقد الأدبي، ٤٤.

(٢) محمد إقبال عروي: جماليات الأدب الإسلامي ص ٢١٠.

(٣) عماد الدين خليل: الطليعة في الفن الغربي والإسلامي، ص ٦، مؤسسة الرسالة.

نص ما! بمعنى أننا حين نحمد نصاً يتناول المسجد أو الأذان، أو الصيام ويتخذ منه موضوعاً، فإننا نظن أننا بصدد أدب إسلامي لذلك السبب.

في الواقع ليس الأمر كذلك؛ فنحن نجد أن كثيراً من الروايات الأدبية المكتوبة تحت المظلة الإسلامية وباللسان العربي تتخذ من الموضوعات الإسلامية مجالاً تحرك فيه الشخصيات لتحقيق فكرة شيوعية تبطن العداء للدين<sup>(١)</sup>، فهذه الروايات تستهدف هدم الإسلام باعتماد موضوعات إسلامية، ولعل كتاب آيات شيطانية لسلمان رشدي نموذج مما كتب بغير اللسان العربي للهدف نفسه<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا كان منطلق محمد قطب في رفض اعتماد الموضوع وحده سمة مميزة للإسلامية الأدبية، فقد يتحدث الفن - كما يقول - عن الرسول ﷺ مثلاً على أنه بطل من أبطال البشرية، على أنه جماع الخير وممثل الفضائل، على أنه شخصية عبقرية متعددة الجوانب عميقة الغور، فإلى هنا لا يكون فناً إسلامياً مع أنه يتحدث عن رسول الإسلام ذاته، ويتحدث عنه بروح الإعجاب والتقدير، إنه يتصور الحياة البشرية - فضلاً عن قمة هذه الحياة المتمثلة في النبوة - على أنها حقيقة أرضية منقطعة عن حقائق الكون، ويتصور النبوة على أنها ضخامة بشرية منقطعة عن الحقيقة الكبرى حقيقة الألوهية، وليس هذا تصور الإسلام<sup>(٣)</sup>.

فالموضوع يكتسب إسلاميته من خلال التصور الإسلامي الذي ينبثق عنه، أما قبل أن يدركه العقل إدراكاً ما، فهو مادة خام تصنع بها ما تشاء، فقد

(١) انظر مثلاً: ليليات امرأة آرق للكاتب الجزائري بوجودة، وانظر كذلك عرس بغل للطاهر وطار، ويمكن أن تعمم الحكم بالنسبة لباقي أعمالهما.

(٢) للتوسع: انظر كتاب رقت سيد أحمد: آيات شيطانية: جدية الصراع بين الإسلام والغرب، الدار الشرقية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص١٧٨.

يحدث أن يتخذ الأديب الإسلامي من موضوع غير إسلامي تماماً مجالاً له، فيكسبه الإسلامية الفنية بما يضيفه عليه من روحه الطاهرة الزكية، ومن المعاني الإسلامية السامية، وبذلك يصبح موضوع مثل: الكنيسة أو الصليب أو الخمارة، أو حتى الجنس موضوعاً يصح لأن يتناوله الأديب المسلم، فيسكب عليه الإحساس الإسلامي، ويحيطه بالموقف النفسي المشبع بالشعور الإسلامي النبيل، وباختصار شديد ففي «ميدان الصراع بين الإنسان والشیطان يجد الفن الإسلامي آفاقاً واسعة، وجوانب رائعة، وحقولاً خصبة للإبداع الفني الأصيل»<sup>(١)</sup>.

إن الموضوع قبل أن يدخل الفن يعيش على الحياد، ولا يملك الانتماء إلا في الفن، إنه قبل ذلك مادة خام تصلح لفعل الخيرات، وفعل الشرور، ولذا كان «في حاجة إلى مسلمين فنانين؛ مسلمين يعيشون الإسلام في حسهم حقيقة واقعة، ويتلقون الحياة كلها بحس إسلامي، ومن خلال التصور الإسلامي، فنانين في ذات الوقت يعبرون عن هذه الحقيقة الواقعة في حسهم بصورة جميلة موحية، تتحقق فيها شروط الفن ومقاييس الجمال التعبيري، والعنصران لازمان معاً في ذات الوقت (الجمال والتصور)»<sup>(٢)</sup>.

ولكن مع إقرار النقاد بحيادية الموضوع، فإن هناك تفاوتاً واضحاً بين الموضوعات، وهذا التفاوت في القيمة ينعكس على القيمة الجمالية والأخلاقية للنص، ولذلك كان الناقد المفكر هيكل يرى أنه «في كل عمل فني عظيم، يرى المرء أن مادة الموضوع قد فكر فيها، وأعيد التفكير في جميع نواحيها»<sup>(٣)</sup>.

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ١٨١.

(٢) نفسه/ ٢٦٣.

(٣) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣١١.

يقول محمد غنيمي هلال: «إذا تغنى الشاعر بغرائز دنيا، أو بعواطف مسفة، فهل ينال ذلك من قدر التجربة؟ لاشك عندنا في ذلك... إن العناصر الشعرية وحدها من خيال وموسيقى وصور لا تكوّن الشعر، ولكن لا بد في الشعر من عناصر لا شعرية، وهي الأفكار التي هي جزء من عناصر الشعر ما دام يعتمد على اللغة والكلام، وإذن يسمو الشعر بسمو الأفكار وتهون قيمته بانحطاطها»<sup>(١)</sup>.

فالفنان الحق يتخذ من الكون كله موضوعاً له؛ العظيم والحقير، وإن كان يتجاهل ثقافته، على أن الفنان المسلم يخضع الموضوعات للتصور السامي مما يسمو بتجاربه نحو المثل الأعلى الإسلامي.

#### المثل الأعلى للأدب الإسلامي:

يمكن القول: إن جميع آداب العالم لها مثل أعلى جمالي وآخر أخلاقي تتخذ منهما مرجعية لإنتاجاتها الفنية. وقد حدث في الأدب العربي أن اتخذت القصيدة القديمة نموذجاً يقاس عليه شعر الشاعر المحدث، بل «إن القصائد الجياد كانت تعلق في الكعبة حيث تقوم أصنام العرب وأوثانهم»<sup>(٢)</sup>، وقد تكون هذه الفكرة أسطورة لا يسند لها واقع حقيقي، لكن اختيارات النقاد من بعد كانت قد جسمت هذا النموذج في واقع تاريخ الأدب العربي، ظهر في: شرح المعلقات السبع للزوزني، وجمهرة أشعار العرب لمحمد بن أبي الخطّاب القرشي، والمفضليات للمفضل الضبي.

فهل يمكن أن يكون هذا التاج الذي كان يعلق مع الأوثان والأصنام جنباً

(١) النقد الأدبي الحديث ص ٣٩٢.

(٢) محيي الدين صبيح: شعر الحقيقة: دراسة في تاج معين بيسو، ص ١٧، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٢.

إلى جنب نموذجاً للأدب الإسلامي يحضو حذوه ويتفقى أثره، ونحن نعلم أن الإسلام عقيدة وشرية، جاء ليبحث أصول هذا الاعتقاد الفاسد؟

لذا لا بد أن نسأل: ما هو النموذج الأدبي الذي يمكن اعتماده لبيان الصورة الحقيقية للموسومة للأدب الإسلامي، بحيث إذا أشير إلى المواصفات التي يوصف بها هذا الأدب ألفينها مجسمة فيه، كما تجسم القصيدة الجاهلية المقائيس والمواصفات التي عرفت «بعمود الشعر» أو «مذهب الأوائل» و«نظام القريض»<sup>(١)</sup>؟

إن الدكتور محمد عبدالله دراز يرى أنه «ما إن ظهر محكم التنزيل حتى اكتسح الحماس للشعر والنثر، وأنزلت المعلقات السبع من باب الكعبة، واتجهت كل الأسماع إلى هذا الإعجاز الجديد في اللغة العربية. فلغة القرآن مادة صوتية تبعد عن طراوة لغة أهل الحضر وخشونة لغة أهل البادية، وتجمع - في تناسق حكيم - بين رقة الأولى وجزالة الثانية وتحقق السحر المنشود»<sup>(٢)</sup>.

ومعنى ذلك أن المثل الجمالي الأعلى للأدب الإسلامي هو القرآن الكريم، «فالقرآن - حامل هذه الرسالة - كان وسيظل النموذج الذي لا يبارى في الأدب العربي، فجمال أسلوبه محل إعجاب الجميع في كل العصور، وإذا نظرنا نظرة مجردة إلى الصفات الأدبية التي ينطوي عليها نستطيع أن نقول: إنه يعتبر المثل الأعلى لما يمكن أن يسمى أدباً بوجه عام، إذ إن لغة القرآن تمتاز بالسمو والجلالة لا بالغواية والتأثير، إنها تأخذ بالقلوب أكثر مما تغري الأسماع إنها تثير الإعجاب لا المتعة، إنها تفحم بالحجة أكثر مما تستثير العواطف وتجلب السرور

(١) انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٣٣-٣٤، الموائمة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص ٤٠.

(٢) محمد عبدالله دراز: مدخل إلى القرآن الكريم: عرض تاريخي وتحليل مقارن، ص ١١٥، دار الفلم، الكويت، ط ٣، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.

المهادي لا الصاحب»<sup>(١)</sup>.

هكذا يرى دراز في القرآن الكريم المثل الأعلى للأدب، بل ويرى أن «جميع العلوم والفنون الإسلامية تستمد على الدوام من هذا المصدر قواعدها ومبادئها»<sup>(٢)</sup>؛ لأنه لم يجلد فهم الإنسان للكون والحياة وحسب، ولكن طرق موضوعات غير مطروقة في الأدب الجاهلي، وكان ظهوره خلقاً للغة جديدة ولاسلوب جديد<sup>(٣)</sup>.

ومن البديهي ألا تكون هذه النظرة قاصرة على دراز؛ فقد شاركه فيها الأستاذ محمد قطب الذي اقترح في الواقع عدة نماذج لكنه وضع على رأسها جميعاً القرآن الكريم، ذلك لأن: «القرآن - أولاً - يعرض تصوراً شاملاً للكون والحياة والإنسان، لا يعرضه كتاب آخر في الأرض يمثل هذا الشمول والإحاطة، ويمثل هذه السهولة والوضوح، وهذا التصور كما قلنا هو الذخيرة الموضوعية للفن.

وهو - ثانياً - يضم نماذج من الأغراض الفنية والأداء الفني، لا تتمثل بمثل هذه الوفرة المعجزة في كتاب، ومن ثم فهو من ناحيته هاتين دستور كامل لأي منهج فني يريد أن يعبر عن الحياة بتصور إسلامي أولاً، وكذلك على مستوى كوني»<sup>(٤)</sup>.

ولكن إذا كان المثل الأعلى للأدب الإسلامي هو القرآن، والقرآن وحي معجز، ألا يمكن أن نتساءل من جديد عن علاقة التقاطع بين الجمال الطبيعي والتنزيل ودورهما في خلق المثل الأعلى للجمال الاجتماعي أي «فن الإنسان»؟ وهل وجد ذلك؟ وما أهم نماذج؟ وما هي سماته؟

(١) مدخل إلى القرآن الكريم ص ١١٥.

(٢) نفسه ص ١١٦.

(٣) نفسه.

(٤) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ٢٠٥.

### سمات الأدب الإسلامي:

لقد كانت كل التعريفات السابقة - وإن اختلفت بعض الاختلاف - تتفق جميعاً في شيء أساسي، هو أن هذا الأدب ينبثق من تصور محدد هو «العقيدة الإسلامية»، وهذا التصور هو الذي تتحدد بموجبه «سمات الأدب الإسلامي وكل مواصفاته: الفنية والفكرية».

ولما كانت سمات الشيء تعني العلامات التي يعرف بها، فإننا نعني بالبحث عن هذه السمات العلامات الفنية والفكرية التي يتميز بها الأدب الإسلامي عن غيره من الآداب، خاصة وأن هذا الأديب يتخذ «مثله الأعلى» من «المعجز» شكلاً ومضموناً، منطوقاً ومفهوماً.

وعلى أن القرآن الكريم هو النموذج، وهو في الوقت نفسه المرجع الذي يحدد ويشرع للمفاهيم الكبرى، مثل الحقيقة والجمال والخير، ويبين ترابطها واتساقها لتصنع «الكامل» فإن دوره في تحديد السمات المميزة للأدب الإسلامي سيكون أساسياً، سواء بالنسبة للوظائف الجمالية لهذا الأدب أو وظائفه الفكرية والنفسية والأخلاقية والعقائدية، على أساس أن «وظائف الأشياء تؤدي عن طريق جمالها» كما يقول سيد قطب.

ولكن لما كان مفهوم الأدب الإسلامي لا يخرج في إطاره العام عن مفهوم الجمال عند الإسلاميين، ذلك الذي يرى الجمال في الباطن والظاهر على حد سواء، فإن سمات الأدب في هذه الحال سيصوغها النقد مترابطة كما كانت في «المثل الأعلى» لهذا الأدب، لأن السمات أو الخصائص الأدبية تتجلى من خلال التعبير من حيث هو تشكيل ونظم يتفاعل فيه الظاهر والباطن. ويمكن أن نشير إلى هذه السمات التي هي: (عقيدة التوحيد - الالتزام - الواقعية - العضوية -

الغائية - الأخلاقية - الإنسانية - الجمالية - التصويرية - التفاؤلية - الانفتاح - الكونية - الشمولية فيما يلي:

١- العقيدة: وهي التي ترسم معالم التصور، وتحدد المنهج، وتعين الأهداف، وتغذي الموهبة وتبني الخصائص<sup>(١)</sup>، وهذه العقيدة مبنية على الإيمان بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر، والقضاء والقدر خيره وشره، ولما كانت العقيدة وعياً للكون في مستويّه أو عالميّته: عالم الغيب وعالم الشهادة، فإن النقاد يرون أن خاصية الإيمان هي التي تحدد مجالات الأدب لتشمل «كل مجالات الوجود مرسومة من خلال النفس المؤمنة المتفتحة بالإيمان»<sup>(٢)</sup>، كما سيتبين الأمر بوضوح في فصل: «مفهوم التصور الإسلامي: أبعاده ومشكلاته».

ويرى النقاد الإسلاميون - وعلى رأسهم محمد قطب - أنه «حين تتأصل العقيدة في النفس فإنها تصل بين الإنسان وبين الحقيقة الكبرى - حقيقة الألوهية - بشتى المشاعر، من الحب والرغبة والخوف والطمع والأمل والرجاء، وتصل بين الإنسان والكون والحياة بصلات من التعاطف والمودة والقربى، وتصل بينه وبين أخيه الإنسان برباط من الحب الحي المتدفق الفياض، وتربط كيانه النفس، فتستقيم على المنهج الواصل توحد بين طاقاته المتفرقة وأوجه نشاطه المتباينة، فتجعلها طريقاً واحداً ذا غاية واحدة وتوحد بين الدنيا والآخرة والعمل والعبادة والأرض والسماء، وكل واحد من هذه المشاعر يصلح ميداناً لالوان لا نهاية لها من الفن، هي من الضخامة والشمول والعمق بحيث تخاطب الإنسان في جميع حالاته وأجياله وبيئاته، لأنها تخاطبه في أعماق أعماقه، تخاطبه من

(١) عدنان علي رضا النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعاليته، دار النحوي للنشر، الرياض، ط١،

١٤٠٧هـ.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ١٨٠.

حيث هو إنسان لا من حيث هو قطعة من هذا الجليل أو هذه البيئة أو ذلك المكان، ومن ثم فهي فنون إنسانية باقية ما بقيت الحياة<sup>(١)</sup>.

وهكذا تصبح للعقيدة سلطتها على النص الأدبي، بحيث تهيمن على النص هيمنة كاملة لتمنحه الوجهة السليمة على مستوى القيم الثلاث: الحق والخير والجمال، وبذلك يحقق البعد الإصلاحي والبعد الأخلاقي والاجتماعي والجمالي والإنساني والزمني: «وهنا يفترق الفن الإسلامي عن الفن الغربي الحديث، والفن العربي المزور... ففي هذا الفن الأخير لا تحس بوجود العقيدة وأثرها في الحياة»<sup>(٢)</sup>.

٢- الالتزام: وهو خاصية تنبثق من الخاصية الأولى، وتبين أن الأدب الإسلامي يلتزم بتصوير معين للحياة<sup>(٣)</sup>، له ضوابطه الفكرية والشرعية، وهي ضوابط مرجعيتها القرآن الكريم والسنة المطهرة، على أن النقاد يؤكدون أن التزام الفن بالمفهوم الإسلامي لا يضيّق مجالاته، بل يوسعها لتشمل الكون كله والحياة كلها، ليس في زمنها المقيد أو مكانها المحدود، ولكن في الزمان المطلق والمكان المطلق اللذين تشملهما الدنيا والآخرة.

وسنعود إلى قضية الالتزام بشيء من التفصيل في الباب الموالي، حين نعالج مشكلة «الواقعية والالتزام».

٣- الواقعية: وتختلف الواقعية الإسلامية عن الواقعية المادية، لأنها:

أولاً: تنظر إلى الواقع على أنه يشمل عالم الغيب وعالم الشهادة معاً؛ لأن المرجعية القرآنية تحدد ذلك: ﴿فَرَوَّبِ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ إِنَّهُ لَحَقٌّ مِّثْلَ مَا أَنَّكُمْ

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ١٧٣-١٧٤.

(٢) نفسه/ ١٧٥.

(٣) نفسه/ ١٩١.

تَنْطِقُونَ ﴿<sup>(١)</sup>﴾ [الذريات: ٢٣].

ثانياً: تنظر إلى «الفنون التي تصر على أن تكون رقعتها هي الأرض وحدها بعزل عن السماء؛ لأنها تستكف أن يكون للقوى الغيبية ظل في حياة الناس هي فنون ترتكب حماقتين، الأولى أنها تنكر حقيقة واقعة لا سبيل إلى إنكارها، وهي أن الإنسان لا يقوم وحده ولا يدير حياته وحده، ولا يحدد مصيره وحده... والثانية تضيق رقعتها وحرمان نفسها من فرص عديدة لإبراز ألوان من الجمال الفني»<sup>(٢)</sup>.

ومن الواضح أن الواقعة بهذا المعنى ترتبط بمشكلتي القضاء والقدر وما ينجر عنهما من أفكار عرفت في مجال الحديث عن الحرية كما حددها المعتزلة والجبورية، ولكن ذلك مجاله في فصول أخرى<sup>(٣)</sup>.

٤- العضوية: وهي سمة تبين كيف يتفاعل الدنيوي مع الآخرى في تصور الأديب المسلم، لذلك تعد «العضوية» نتيجة طبيعية للسمة الأولى (العقيدة)، ومن هنا لا يعرض الأدب الإسلامي - كما يرى سيد قطب - «الحياة مقطعة الأوصال مفرقة الأجزاء فتفقد معناها الشامل ومغزاها العميق، وإنما يعرضها كما هي في الحقيقة متصلة متناسقة مترابطة محكومة كلها بقانون واحد كبير»<sup>(٤)</sup>، وإنما تميز الإسلامي بهذه السمة لأن الرؤية اليونانية تأملية، والهندية حلولية، والرؤية الحديثة عقلية مادية، تقف عند المحسوس وحده<sup>(٥)</sup>، بخلاف الرؤية

(١) قال سيد قطب: «وكونهم ينطقون حقيقة بين أيديهم لا يرتابون فيها وكذلك هذا الحديث يعني القرآن» الظلال: ٦/٣٢٨١.

(٢) منهج الفن الإسلامي، ص ١٩٥-١٩٦.

(٣) فصل: مفهوم التصور الإسلامي، فصل الواقعية، والالتزام (البحث).

(٤) منهج الفن الإسلامي ص ١٩٩.

(٥) حسن صعب: الإسلام وتحديات العصر، ص ٣٩، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٥، ١٩٨١.

الإسلامية التي تؤمن بتعاضد العقل والتجربة والوحي في الكشف عن الواقع بمفهومه الإسلامي، الذي يتضمن عالم الغيب وعالم الشهادة متقاطعين في لحظات الحدث الإنساني، فالرؤية الإسلامية تعاضدية بينما الرؤى الأخرى أحادية، والرؤية الإسلامية تجمع بين الوجداني والحسي حين تصنع حركية التاريخ لأنها تنطلق من الوجدانية.

٥- الغائية: والادب الإسلامي أدب غاية، وهدف، ورسالة، لأنه - كما يقول سيد قطب -: تعبير موح عن قيم حية يتفعل بها ضمير الفنان، وإذا كان من العبث تجريد الآداب من القيم التي يحاول استهدافها التعبير الجميل؛ فإن ذلك يحدد الغائية، بل «لو أننا أفلحنا - وهو متعذر - في تجريدها من هذه القيم، لن نجد بين أيدينا سوى عبارات خاوية، أو خطوط جوفاء، أو أصوات غفل، أو كتل صماء»<sup>(١)</sup>، وعلى هذا الأساس، نجد النقد الإسلامي يختلف عن نظرة طه حسين التي ترفض أن يدرس الأدب ليكون مبشراً بالإسلام أو هادماً للإلحاد<sup>(٢)</sup>، وإنما يرى للأدب رسالة كبرى سنبينها في فصل خاص، وهي غايات ترتبط بغاية الوحي «وغاية الوحي الأخيرة الإنسان المستضعف، الذي يبني الكون من جديد بتعاليم هذا الوحي»<sup>(٣)</sup> مصداقاً لقوله تعالى: ﴿وَنُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْفُوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ﴾ [التقصم: ١٥].

٦- الأخلاقية: ومن سمات الأدب الإسلامي التمسك بالخلق السامي والارتفاع عن العرض السفاه، فلا ترى فيه الصور الشعرية أو المشاهد القصصية أو المسرحية التي تزري بالخلق، ولذلك؛ يؤكد النقد الإسلامي هذه السمة؛ فنراه

(١) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج ص ١١.

(٢) محمود حسن ريني: دراسات في أدب الدعوة الإسلامية ص ١٨.

(٣) حسن صعب: الإسلام وتحديات العصر ص ٣٩.

يدعو إلى الأدب الذي لا يحفل كثيراً بتصوير لحظات الضعف البشري ولا يتوسع في عرضها، وبطبيعة الحال لا يحاول أن يبرزها، فضلاً عن أن يزينها بحجة أن هذا الضعف واقع فلا ضرورة لإنكاره أو إخفائه، وذلك لأن الأديب المسلم لا ينكر أن في البشرية ضعفاً، ولكنه يدرك أن في البشرية قوة ويدرك أن رسالته تؤدي على أحسن وجه متى تم تغلب القوة على الضعف، ومتى حاول أن يرفع البشرية ويطورها ويرقيها ويسمو بها لا أن يرر ضعفها أو يزينه<sup>(١)</sup>.

والواقع أن هذه السمة ليست خاصية الأدب الإسلامي وحده، إذ إن النزعة الأخلاقية كانت دائماً موجودة في آداب الأمم، وإذا كان تولستوي قد قال: «إن غرض الفن الأسمى هو أن يجعل الناس صالحين لمحض الاختيار والإرادة»<sup>(٢)</sup>، فإنه يعني بذلك التركيز على (الأخلاقية الأدبية). ولكن هناك فروقاً بين القيم الخلقية يقتضيها التصور والمعتقد الذي تنبثق منه، كما أن القيم الخلقية في العالم الإسلامي ترتبط بالثابت، مما يحافظ على صورتها الطبيعية.

٧- الإنسانية: وهذه السمة أساسية فيه؛ لأن هذا الأدب الإسلامي يرتكز على قاعدة في الدعوة الإسلامية خلاصتها: أن الإسلام رسالة إنسانية، بدليل قول الله تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا كَافَّةً لِلنَّاسِ بَشِيرًا وَنَذِيرًا﴾ (سبا: ٢٨) بخلاف رسالة موسى عليه السلام إذ كانت قومية، قال تعالى مخاطباً سيدنا موسى وهارون: ﴿فَأْتِيَاهُ فَقُولَا إِنَّا رَسُولَا رَبِّكَ فَأَرْسِلْ مَعَنَا بَنِي إِسْرَائِيلَ وَلَا تَعَذِّبْهُمْ قَدْ جِئْنَاكَ بِآيَةٍ مِّنْ رَبِّكَ وَالسَّلَامُ عَلَيْنَا مَنِ اتَّبَعَ الْهُدَى﴾ (طه: ٤٧)، فقد طلبا من فرعون أن يرسل معهما قومية معينة هي قومية بني إسرائيل دون الأقباط المصريين.

(١) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج ص ١١.

(٢) جون كارون: في الرواية الأخلاقية، ص ١٠٨ ترجمة البشير الياس يوسف، دار الشؤون الثقافية،

بغداد، ط ١، ١٩٨٦.

ومن هنا رأى النقاد في الأدب الإسلامي ضرورة ارتباطه بالدعوة من هذه الزاوية، فوجدنا محمد إقبال عروي بعد أن يرفض النظرة الإقليمية والتزعة العرقية يقرر: أن المسألة تتخذ من منظور الأدب الإسلامي شكلاً ذا طبيعة مختلفة فكرياً وفنياً، وحتى لا ينقلب الحديث من إطار الأدب الإسلامي إلى دائرة التعريف بالإسلام؛ فإننا نختزل الكلام، فنقول: «إن الكونية الإنسانية كانت من أولى البنود في المشروع الإسلامي الأول، وهذه الخاصية أثرت في شتى مجالات الدراسات الإسلامية بدءاً بالتصور الإسلامي إلى مجال الفقه والتشريع، فمن باب أولى أن تؤثر في المجال الأدبي»<sup>(١)</sup>، فلما كانت المبادئ الإسلامية ذات طبيعة إنسانية، تمقت التمييز العنصري، وتتنظر إلى الناس جميعاً على أنهم سواسية وأن العامل المميز وحده هو «التقوى» لا فرق بين عربي وأعجمي إلا بالتقوى، فإن مبادئ الأدب الإسلامي لا يمكنها أن تخرج عن هذا التصور.

٨. التفاؤلية: وتنبثق هذه الخاصية من طبيعة العقيدة الإسلامية التي تجعل الإنسان يعيش بين الخوف والرجاء، فمن جهة نرى الله تعالى يقول: ﴿فَلَا تَخْشَوُا النَّاسَ وَآخِشُوا﴾ [البقرة: ٤٤]، ومن جهة ثانية يقول: ﴿لَا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ﴾ [الزمر: ٥٣]، ولذلك اكتسب المسلم الطموح إلى غد مشرق ومستقبل سعيد يزداد التشيير به في الأدب الإسلامي كلما ازدادت خشية الناس من الله، وقد اعتمد الناقد محمد إقبال، على قوله تعالى: ﴿إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا﴾ [الشرح: ٦] وبين أن هذه الصورة التفاؤلية، قد انعكست على الأدب الإسلامي، رغم السلبات الواقعية التي يعاني منها الأديب وتلظى بشررها في جميع إحساساته وسلوكياته. على أن «التفاؤلية الإسلامية» في نظره تختلف عن التفاؤلية

(١) محمد إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي ص ٤١.

البرجوازية، لأن الأديب المسلم يهتم بقضايا الناس فيفرح لفرحهم ويحزن لحزنهم ويسعى لخيرهم وسعادتهم «فالبون شامع بين انزوائية البرجوازية واستعلائها وبين تفاؤلية المسلم المنبئة من رماد المآسي والمعاناة»<sup>(١)</sup>، وقد ضرب لذلك مثلاً بقصيدة «النبي وعصر التكنولوجيا» للشاعر العراقي حكمت صالح، وقصيدة «شكوى» للشاعر الفلسطيني محمود مفلح، تلك القصيدة التي تعود بعد مرارة الشكوى إلى أمل وضياء يجسده البيت:

من مهبط الوحي كان النور يغمرنا ومنه سوف يظل النور للأبد  
ولم يكف الناقد بذلك بل نعت رواية ليالي تركستان للكيلاني بأنها كانت:  
«في أعلى درجات التفاؤل، بعد الصراع المرير مع اليأس والتشاؤم»<sup>(٢)</sup>.

٩- الجمالية الفنية: وهي سمة جميع الآداب، لكنها تختلف باختلاف الاتجاهات والمذاهب الأدبية. وجمالية الأدب الإسلامي يتعاقن فيها الجليل مع الجميل، والنافع مع الممتع، وقد اعتمد الدكتور أحمد حمدون في بيان هذه الجمالية على قول الله تعالى: ﴿وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ ۝ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ۝ وَتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَىٰ بَلَدٍ لَّمْ تَكُونُوا بِالْغَيْهِ ۚ الْأُنْفُسُ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرْءُوفٌ رَّحِيمٌ ۝﴾ [النحل: ٥ - ٧].

واستنتج أن «الجمال - فعلاً - غير المنفعة، وغير اللذة الحسية، فالمنفعة هنا أربع: الأولى: الدفء وقد فسروها بالملابس التي تؤخذ من أصوافها وأوبارها وأشعارها. الثانية: المنافع وقد فسروها بنسلها وما نشره من ألبانها.

الثالثة: الأكل من لحومها وشحومها.

(١) جمالية الأدب الإسلامي ص ٥٧.

(٢) نفسه/ ص ٦١.

الرابعة: العون على الاتصال.

وقد لوحظ أن الجمال وقع بين المنافع الثلاث الأولى والمنفعة الرابعة. وفي هذا دلالتان:

الأولى: أنه ليس سابقاً للمنفعة، ولا تالياً لها وإنما يصاحبها.

والثانية: أنه يتفق معها في الغاية والحكمة التي من أجلها سخر الرؤوف الرحيم هذه الأنعام لعباده<sup>(١)</sup>.

ومن البين الواضح أن الدكتور حمدون لم يبين هنا طبيعة الجمالية الإسلامية التي تميز صورة الأدب الإسلامي وشكله عن غيره، وإنما تحدث عن موقع الجمالية بالنسبة إلى المنفعة في الطرح الإسلامي، لينبه إلى أن (الجمالي) يلتقي مع (النفعي) لحكمة. وقد أكد هذه القضية في تحليله لقول الله تعالى: ﴿وَالْخَيْلَ وَالْإِبْهَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً﴾ [النحل: ٨]، فقال: هاهنا المنفعة تقابلها الزينة، فإذا كان القرآن الكريم قد جعل الجمال صنو الزينة، فإننا - بل علينا - ألا نفصل بينهما ونحن ندرس الجمال الفني<sup>(٢)</sup>.

وإذا كان بعض النقاد وجدوا في هذه الآيات ما ينص على تضافر الجميل مع النافع لتكوين النص الإسلامي؛ فإن بعضهم قد استند إلى طبيعة «الأمزوج» نفسه. ولذلك وجد الدكتور محمد إقبال عروي في القرآن الكريم ما يستند إليه ليثبت هذه السمة للأدب، لا سيما وأن القرآن معجز من جميع وجوهه الباطنية والظاهرة، المنطوقة والمفهومة. ولذا كان يرى أن «كثيراً من الآيات القرآنية لا تجذب السامع لمضامينها ومحتوياتها فحسب، وإنما لفنية أسلوبها وجمالية

(١) محمد أحمد حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي من ٧٢-٧٣.

(٢) نحو نظرية للأدب الإسلامي ٧٣.

أدائها، بتناغم الأصوات وانسجام الحروف وكثافة الإيقاع واستجابته لمحتوى الآية، وفنية الصورة والطريقة التي ركبت بها عناصرها. كل هذه الخصائص الفنية والجمالية تضيء على النص القرآني بعداً جمالياً<sup>(١)</sup>.

ففي طبيعة النص القرآني تصافر بين الجميل والنافع لإحداث «التأثير» الذي يدعو إلى الإيمان، و«الإقناع» الذي يغير التصورات ويرسي قواعد الإصلاح.

وقد يرى بعض النقاد ودارسي الظاهرة الجمالية ذلك التصافر في الطبيعة نفسها؛ ومن هؤلاء: صالح أحمد الشامي الذي خلص إلى أن «الجمال حقيقة ثابتة في كيان هذا الوجود وهو قيمة من القيم العليا تعلو على المنفعة واللذة، وهو سمة بارزة في الصنعة الإلهية، وأن وجوده فيها مقصود لا عرضي، وأن من خصائصه العموم والشمول، وهو الذروة دائماً إذ به تستكمل القضايا والأشياء»<sup>(٢)</sup>.

### وسائل التجميل الأدبي:

لما كان النص القرآني هو المثل الأعلى الجمالي للأدب الإسلامي، فإن النقاد قد ركزوا على وسائل التجميل بحسب الصورة التي يزيها القرآن، ويوظفها لتحقيق المتعة والمنفعة واللذة، ومنها ما يتعلق بالمنطوق كالنغم والإيقاع، ومنها ما يتعلق بالمتخيل كالصور الأدبية المختلفة، ومنها ما يتعلق بالمفهوم كالقيمة الخلقية والإنسانية والحقيقة إلخ ..

ولكن هناك أمراً يتعلق بالجمال من حيث «التشويق»، وهو أمر هام في الأدب، إذ كثيراً ما يوظف الأدباء وسائل التشويق لتحقيق قيمة جمالية معينة في

(١) محمد إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي ص ٥٤.

(٢) صالح أحمد الشامي: الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص ٢٤٣، المكتب الإسلامي، بيروت، ط ١،

١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.

النص؛ لأنها تدغدغ الغرائز وتشوقها لما يقدمه النص الأدبي. ونذكر من تلك الأدوات «الجنس»، فقد يستخذه بعض الأدباء كقطع... يجذبون به القراء، وليس في ذلك عيب، من حيث التوظيف ولكن العيب يأتي من جهة «الكيفية» التي يستخدم بها، ولذلك كان محمد قطب يقول: «الفن الإسلامي موكل بالجمال يتبعه في كل شيء»، وكل معنى في هذا الوجود... وتصوير الجمال في هذا المعنى الواسع والنطاق الشامل قمين بأن يرفع النفس البشرية من حدود الحس القريية، ومن قيمها المحدودة الضيقة، إلى عالم أوسع وأفصح، ومجالات شعورية أرفع وأعلى تحقق للإنسان معنى التكريم... وتجعل للفن هدفاً أعلى من دغدغة الغرائز واستثارة الميول الحسية الهابطة، هدفاً توجيهياً يؤدي فعل النفس دون أن تحس، ودون أن ينفرها الوعظ المكشوف في غير مجال الوعظ، هدفاً تقبله النفس راضية مستجيبة؛ لأنه يدخل عليها من طريق الجمال، وهو طريق قريب من الفطرة، حبيب إلى الشعور»<sup>(١)</sup>.

فالجنس أداة من أدوات التشويق محببة في الأدب، وقد وظفها القرآن الكريم في قصة يوسف عليه السلام، ولكن لا بد أن يشذب ويظهر بقوة العقيدة ليعطي ثماره المرجوة، غير أن هناك ما هو أكثر تشويقاً من الجنس؛ لأن: «الفن - لا شك - أوسع من عالم الجنس؛ لأن الحياة أوسع وأرحب من أن تنحصر في هذا النطاق، وحين يحرم الناس من متعة الشهوة في عالم الفن - ولا حرمان في الحقيقة للإنسان المترفع، الذي يتعود حسه النظافة في شأن من شؤون الحياة - فليهم أن يتعودوا تذوق مستويات أعلى من الجمال: المستويات الفسيحة الراحية التي تشمل الحياة في نطاقها الأوسع، والتي تعوض عن الجمال الأصغر الذي تفوته بالجمال الأكبر الذي تسعى إلى تحقيقه؛ جمال الخير، وجمال الحق،

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ٢٢-٢٣.

وجمال العدل، وجمال إقامة الحياة البشرية على هذه المعاني الجميلة كلها، والنضال المستمر في سبيل هذا الهدف الذي يتصل حين يتحقق بسنن الكون كله والحياة<sup>(١)</sup>.

فأدوات تحسين الصورة الأدبية عند النقاد الإسلاميين لا تحصر في الموسيقى والصورة، والتجربة، وتكنيك الأداء القصصي أو المسرحي؛ من رسم للشخصيات إلى الحكمة والحوار والأسلوب والصراع؛ وإنما تتجاوز ذلك إلى التحسينات الباطنية التي تتم عن طريق المبدأ الأخلاقي في الأدب. ولكن على الأديب أن يجيد توظيف هذه التحسينات الباطنية كما يجيد توظيف «التكنيك» الخارجي، إذ هما معاً عمدة الإخراج الفني السليم البنية. فكما قد يسقط العمل الفني بسبب التقنيات التعبيرية أو البنائية، فكذلك قد يسقط بسبب فشل في توظيف القيم الخلقية أو بعض الأدوات المشوقة التي تخاطب في القراء الجانب الغريزي.

ولكن مع ذلك فقد وجدتهم - أي النقاد الإسلاميين - يركزون كثيراً على السمة «التصويرية»، وكأنهم قد وقعوا تحت ضغط عبارة الجاحظ التي ترى أن (الشعر جنس من التصوير)<sup>(٢)</sup>، أو عبارة سيد قطب، التي يقول فيها: «أجمل وأبدع وسائل القرآن في التعبير هو التصوير»<sup>(٣)</sup>.

ومجمل القول: إن السمات التي تميز الأدب الإسلامي، وتعد بمثابة علامات دالة على طبيعة هذا الأدب كثيرة لخصها الأستاذ أنور الجندى في: «إنسانية الأدب، والأصالة، والصدق، والوضوح، والإيمان، والتفاؤل، والأخلاقية، والتكامل، والبرهان، والحرية ذات الضوابط، والالتزام، والمسؤولية، وإثبات

(١) منهج الفن الإسلامي ص ١٨٤.

(٢) الجاحظ: الحيوان ٣/ ١٣٢.

(٣) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم ص ٧٥.

القيم، وترباط الفردية والجماعية، وترباط العلم بالعمل، وأصالة الاستجابة، والذاتية، والاعتراف برغبات الإنسان، والتوحيد والارتباط بالتراث، والتجريد، والفطرة، وترباط العروبة والإسلام، وقِوامة الرجل، وتكامل المعرفة. والوسطية<sup>(١)</sup>، ولكن من الضروري التنبيه إلى أن بعضها لا يمكن أن يعد بمثابة سمات مميزة؛ فمثلاً «الوضوح» ليس من السمات المميزة، فقد يعتمد على الرمز المفرط في الغموض لسبب من الأسباب، ولذلك كان سيد قطب يرى أنه يجوز للشاعر أن يعبر عن حالة غامضة في شعوره، وعلى إحساس مبهم له تعبيراً رمزياً، ما دامت الحالات النفسية المفردة تحتل الرمزية، فإذا عبر الشاعر في بعض الأحيان تعبيراً رمزياً عن شعور لا يتبينه في نفسه واضحاً كان ذلك مقبولاً<sup>(٢)</sup>، وكذلك الأمر بالنسبة لخاصية ترباط العروبة والإسلام» إذ يتنافى ذلك مع خاصية إسلامية هي «الإنسانية»، ولكن ذلك لا يعني السكوت على الإلحاح على تعميم السلغة العربية ونشرها في العالم لكونها لغة العبادة وتلاوة القرآن في العالم الإسلامي.

ومن الواضح أن هذه الخصائص تنبثق من «التصور الإسلامي» الذي رسم للأدب - على يد النقاد المحدثين مثل سيد قطب ومحمد قطب ونجيب الكيلاني وعماد الدين خليل وأحمد حمدون وغيرهم - معالم وسمات تميزه من حيث هو تعبير موح عن تجربة شعورية تنبثق من عقيدة التوحيد لتؤدي عن طريق الجمال وظائف كثيرة يترجمها الحرص على القيم الثلاث: الجمال والحق

(١) أنور الجندي: نظرية الأدب الإسلامي (مقال) مجلة منار الإسلام، ص ٦٩ ع ٨، ١١، إسلامية ثقافية تصدر بالإمارات العربية.

(٢) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومنابعه ص ٨٧: للتوسع: انظر عبدالقادر عبار مقال: "القوة والروح في الشعر الإسلامي" مجلة الأمة، ع ٤٠٤، السنة ٤، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤.

والخير، ويسندها تأكيد «الواقعية الإسلامية» التي تراوح بين المتعة والمنفعة، «وترى الإسلامية الأدبية» في الشكل الأدبي ومضمونه، كما تشكلت في «المثل الأعلى للأدب الإسلامي» وهو القرآن الكريم.

وقد كانت معظم الدراسات التي جاءت بعد دراسات سيد قطب مرتكزة على تعريف محمد قطب للفن الإسلامي، بأنه: «التعبير الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود»<sup>(١)</sup>، غير أن التعريفات كلها لم توضح معالم جمالية النص الشكلية توضيحاً كافياً كما فعلت بالنسبة لجمال المضمون. وبمعنى آخر لقد اهتم نقدنا الإسلامي بجمال المفهوم على حساب جمال المنطوق والتخيل، ومع كل ذلك، فقد يلحظ الباحث أن هذا النقد يؤكد: «التصور الإسلامي» و«التعبير الجميل»، مما يدفعنا إلى التساؤل:

١- ما حدود هذا التصور؟ وما أبعاده؟ وما مشكلاته؟

٢- ما مفهوم الجمال الإسلامي؟

\* \* \*

---

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ١٧٧.



## الفصل الثاني النصوري الإسلامي

نوطنة

مصطلح التصور:

يُعرف التصور بأنه: «الفكرة التي تعبر تعبيراً عاماً شاملاً في كلمة مفردة أو عبارة عن كيان عقلي يقابله مجموعة من الإحساسات والإدراكات والخبرات المكتسبة من التجربة والحياة»<sup>(١)</sup>.

ولأن هذا التعريف يصف التصور بالشمول، فإنه أضحى أقرب إلى التعبير عن الفكر الإسلامي الذي من صفاته «الشمولية»<sup>(٢)</sup> من غيره من المصطلحات كما سنرى.

ولكن الفلاسفة العلماء يختلفون بعض الاختلاف في تحديد التصورات، فالمثاليون يرون التصورات أولية سابقة عن كل تجربة، والتجريبيون بعكسهم يرون أن ليس ثمة تصور سابق على التجربة، وإنما لا بد من تجربة - قبل كل شيء - تقبل منها الإحساسات والإدراكات ثم تلخص تصوراتنا العلمية حصيلة هذه الخبرات<sup>(٣)</sup>.

وبناء على ذلك؛ فإن أصحاب المنهج التجريبي يذهبون إلى ضرورة التحقق

(١) محمد فتحي الشقيطي: أسس المنطق والمنهج العلمي، ص ٤٥.

(٢) سيد قطب: خصائص التصور الإسلامي، ص ١٠٧.

(٣) الشقيطي: أسس المنطق والمنهج العلمي، ص ٤٥.

من كل تصور بالرجوع إلى التجربة<sup>(١)</sup>، ولكن هل ذلك ممكن؟ وهل التجربة وحدها كافية للتحقق؟

لما استحال إخضاع كل شيء للتجربة، فإن التصور الإسلامي، الذي من خصائصه الوسطية يفيدنا عن طريق الآية الثابتة أن منهج التفكير الصحيح يستخدم وسائل ثلاثاً هي: العقل والتجربة والوحي لقوله تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُنِيرٍ﴾ [الحج: ٨]، أي إن الخبرة العلمية والمعرفة الإنسانية تستقي وتبحث على أسس ثلاثة تعد التجربة إحداها، ولكنها ليست هي كل شيء؛ لأنها لا تغني عن الوحي والعقل، لذلك يرى الجابري أن «النص هو المرجعية الأساسية للعقل العربي»<sup>(٢)</sup>. ومن ثم فإن التصور الإسلامي سيكون أغنى من التصورات الأخرى، لتعدد وسائل التفكير وتنوع المرجعيات، وصحة إحداها - وهو «الوحي» - صحة مطلقة، إذ إنه تنزيل من عليم خبير قادر، ذلك لأن «التصور الإسلامي يبدأ من الحقيقة الإلهية التي يصدر عنها الوجود كله، ثم يسير مع هذا الوجود في كل صوره وأشكاله وكائناته وموجوداته، ويُعنى عناية خاصة بالإنسان - خليفة الله في الأرض - فيعطيه مساحة واسعة من الصورة، ثم يعود بالوجود كله مرة أخرى إلى الحقيقة الإلهية التي صدر عنها وإليها يعود، وهو في هذه الجولة الواسعة من الله وإليه يشمل كل دقائق الكون لا يغادر منها شيئاً يقع في محيطه سواء منها ما تدركه الحواس وما لا تدركه وما يدركه العقل بوعيه وما تدركه الروح فيما وراء الوعي»<sup>(٣)</sup>، ومعنى ذلك أن التصور الإسلامي لا يُعمل الفكر في فهم عالم

(١) أسس المنطق والمنهج العلمي، ص ١١٧.

(٢) محمد عابد الجابري: تكون العقل العربي، ص ١٠٥، دار الطليعة، بيروت.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ٢٢.

الغيب وعالم الشهادة، ليفهمهما متناظرين، أو منفصلين، ولكن ليدركهما متفاعلين في حس الإنسان وشعوره وسعيه وأهدافه وغاياته ووسيلته، الأمر الذي يبين أن للتصور أو «الإيديولوجية صلة وثيقة بواقع جماعة معينة، بفهم هذه الجماعة لذاتها ولمصالحها الجوهرية ولأهدافها القريبة والبعيدة، وفهمها للعالم ومركزها فيه، إنها بالأعم نظرة هذه الجماعة لذاتها وللعالم، لكنها بالأخص، ليست لمجرد النظرة للعالم، بل لتنظيم الاجتماع فيه، فهي استتباع للإطار الذي يدور ضمنه وعي هذه الجماعة على صعيد الفكر والنظر والنطاق المحدد لنشاطها كممارسة ومواقف وأساليب»<sup>(١)</sup>.

ولما كان التصور الإسلامي يتحرك في مجالاته الرحبة هذه بكل حرية - مع مراعاة المرجعية الأساسية لتصحيح نشاط العقل والتجربة بكل أنواعها - فإن الإيمان يصبح عاملاً فعالاً في هذا التصور، ليس فقط على مستوى إدراك عالم الغيب؛ ولكن على مستوى نشاط الإنسان في الحياة الدنيا، «فالإيمان بالنسبة للإسلام هو في جوهره قيمة ذات منطوق سياسي، أو هو بالأحرى القيمة الحقيقية الوحيدة ذات المنطوق السياسي»<sup>(٢)</sup>.

ولقد اعتقدت بعض العقول أن القومية يمكن أن تحل محل العقيدة التوحيدية، ولكن هذه النظرة باءت بالفشل، يقول مرتضى مطهري: «كانت أواصر الدم والعنصر والقومية والقبلية والوطنية تشكل فيما مضى (روحاً جماعية) تهيمن على المجتمعات البشرية، وكانت هذه الروح تفرز بدورها مجموعة من الأهداف الجماعية (وإن كانت غير إنسانية) وتضفي على المجتمع اتجاهاً موحداً - لكن - نحو الإنسان وتكامله العلمي والعقلي أدى إلى ضعف تلك الأواصر ووهنها...»

(١) محمد حافظ دياب: سيد قطب: الخطاب والإيديولوجيا، ص ١٣٠، دار الطليعة، بيروت ط ٢ / ١٩٨٨.

(٢) نفسه / ١٣٣.

البشرية اليوم - ومن الأولى بشرية الغد - بحاجة إلى ما يوحد اتجاهها ويمنحها أهدافاً مشتركة ويقدم لها معايير للخير والشر، أي إنها بحاجة إلى فلسفة متتجة واعية هادفة منطقية للحياة... بحاجة إلى إيديولوجية كاملة شاملة... ليس من شك في أن العقيدة والإيديولوجية اليوم من ضرورات الحياة الاجتماعية<sup>(١)</sup>.

لماذا نتحدث عن التصور الإسلامي ونحن بصدد دراسة النقد؟

إذا كان الأدب رؤيا الأديب للكون والحياة وتصوره لهما، فإن النقد تفسير للأدب، وحكم جمالي وفكري عليه، ومن ثم كان ضرورياً أن يعالج البحث هذه القضية التي قد نص على ضرورتها كروتشيه بقوله: «إن الحكم يفترض معياراً للحكم، ومعيار الحكم يفترض فكرة تصورية، وهذه الأخيرة يفترض علاقة بين المفاهيم، مما يؤدي في النهاية إلى نهج فلسفي»<sup>(٢)</sup>.

وهذا يعني أن الأحكام النقدية والتفسيرات الأدبية، سواء بالنسبة إلى الناحية الجمالية أو بالنسبة إلى النواحي الأخرى الباطنية، فإنها تقوم على التصور.

أليس الحكم على الشيء منبثقاً عن تصوره؟

ثم إن النقد الإسلامي يرى أن القرآن الكريم يعرض تصوراً شاملاً للكون والحياة والإنسان، لا يعرضه أي كتاب آخر في الأرض يمثل شموليته وسعته وهيمته. ومن ثم يعد هذا النقد «هذا التصور هو الذخيرة الموضوعية للفن»، «وأن مكان الفنان والفن يتحدد بمدى المساحة التي تشملها الحقيقة التي يشير إليها العمل الفني»<sup>(٣)</sup>، ثم إن محمد قطب يرى أنه «لكي ندرك مجالات الفن

(١) مرتضى مطهري: مقدمة في التصور الإسلامي: الإنسان والإيمان، ص ٥١-٥٢، ترجمة محمد علي آذر

شب، نشر المكتبة الإسلامية طهران، إيران.

(٢) أندريه ريشتر: النقد الجمالي، ص ١٨٩ ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ٢٠٥، وانظر ص ١٨.

الإسلامي وطبيعته، لا بد لنا أن ندرك أولاً طبيعة التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان وارتباط بعضها ببعض، فمن هذا التصور ينبثق العمل الفني في نفس الفنان<sup>(١)</sup>، ومعنى ذلك أن التعرف على حدود التصور الإسلامي عمل أساسي في التعرف على إسلامية الأدب. وإذا أمعنا النظر في تعريفات النقاد الإسلاميين المعاصرين جميعاً، وجدناهم يصرون على عد «التصور الإسلامي» عاملاً فعالاً في بيان الفروق الجوهرية والسمات الأساسية التي تميز الأدب الإسلامي من غيره من الآداب، وهو أمر لم نعهده في تعريفات غيرهم من النقاد سواء النقاد العرب القدماء أو اليونانيون في عهد الكلاسيكية القديمة، أو الغربيون على امتداد مدارسهم الأدبية، مما يفرض التعرض لأبعاد التصور الإسلامي.

#### ١- في النقد العربي القديم:

فالنقاد العرب القدماء كانوا يعرفون الشعر - مثلاً - باعتبار المنطوق والمتخيل كما فعل الجاحظ حين عرفه بقوله: «الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»<sup>(٢)</sup>.

وقد عرفوه - في أحسن الأحوال التي عنوا فيها بالمفهوم (الباطن) - كما يلي: «الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى»<sup>(٣)</sup>.

فتعريفاتهم لم تستخدم «التصور الإسلامي» كركن أساس في تمييز الأدب، لأن النظر النقدي يومئذ كان تجزئياً، لا ينظر إلى النص الأدبي في ضوء التصور الإسلامي للكون والحياة، وإن كان الناقد أو الأديب قديماً لا يصدر إلا

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي: ص ٢٢.

(٢) الجاحظ: الحيوان ١٣١/٣.

(٣) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٥.

عن الإسلام؛ فإنه كان يجزئ نظرتة، مما جعله يتناقض أحياناً في أحكامه النقدية، كما بينا سابقاً في الباب الأول حين أشرنا إلى القاضي الجرجاني الذي كانت عبارته الشهيرة: «الدين بمعزل عن الشعر»<sup>(١)</sup> واضحة الدلالة في فصل التصور الإسلامي عن الفن، بقدر ما كانت عبارته: «وأما القذف والإفحاش فسياب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن وتصحيح النظم»<sup>(٢)</sup> واضحة الدلالة في ربط الفن بالأخلاق والدين.

فالعبارتان متناقضتان؛ لأن صاحبهما كان يفكر تفكيراً تجزئياً، بعيداً عن التصور الإسلامي الشمولي الذي يتميز بالتماسك.

وقد نجم عن هذه النظرة التجزئية التي تعزل الشعر والفن أحياناً عن التصور الشامل أحكام نقدية وتعريفات أدبية لم تتعد السطح إلى الأعماق ولم تتجاوز مسألة الوزن والقافية والصورة البلاغية إلى الرسالة الأدبية وإلى الوظائف الفنية، فوجدنا في تقديم عبارات مثل «ليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة التجارة في الحشب مثلاً رداءته في ذاته»<sup>(٣)</sup>.

ومن الملاحظ أن قدامة بن جعفر لم يكن - وهو يصوغ هذه العبارة - يفكر في العمل الفني من حيث هو عمل عضوي، يتعاقب فيه المفهوم والمنطوق، أي الشكل والمضمون، وإنما كان ينظر إلى العملية الإبداعية من حيث هي سلوك وحرفة بل صناعة، فهو ينظر إلى شكل التجارة ولم ينظر إلى الوظيفة، لذلك لم يتجاوز الشكل والسطح إلى الباطن والعمق، فضلاً عن أن يتجاوزهما إلى التصور.

(١) الوساطة ص ٦٤.

(٢) نفسه / ٢٤.

(٣) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص ١٨.

وقد لاحظ الدكتور إحسان عباس أن طغيان الاصطلاحات اللغوية وكثرة الألفاظ المستمدة من صفات الأزياء ظاهرة تدل على مدى اهتمام النقد العربي بالشكل وتعلقه به<sup>(١)</sup>. وقد أدى ذلك إلى التسطيع النقدي، مما أوجب على النقد الإسلامي في العصر الحديث التركيز في التعريفات الأدبية على مسألة «التصور»، على أساس أن التصور يخترق الصورة نحو العمق، وينظر إلى المنطوق على أنه يخترن المفهوم دوماً.

## ٢- في النقد الغربي:

إن النقد الغربي القديم كان قد اعتمد قضية «المحاكاة» أساساً في تعريف الأدب ودراسته وتفسير مشكلاته. ويبدو أنها قد استطاعت أن تضع الفكر الجمالي اليوناني موضعاً يسمح بربط الأدب بالتصور ولكن النقد وفلاسفة الجمال من أفلاطون إلى أرسطو وهوراس ومن سار على دربهم لم يفعلوا.

فقد عرف أرسطو الفن بأنه: «موهبة على العطاء، يوجهها المنطق الصحيح»<sup>(٢)</sup>. وعرفه هوراس بأنه: «المتع والمفيد»<sup>(٣)</sup>، وفي عصر الكلاسيكية عرف "ديدان" المسرحية بأنها: «صورة للطبيعة البشرية، تمتاز بالصدق وتسم بالحياة، تمثل عواطفها وخصائصها العقلية، وتقلبات الحظ التي تتناوبها، وذلك بغية إمتاع الإنسان وتعليمه»<sup>(٤)</sup>.

وهذه كلها تعريفات تركز على مسألتين أساسيتين في مفهوم الفن هما: الجمال والفائدة. ولكن على أي حال، لم تتطرق إلى مسألة «التصور» الذي

(١) إحسان عباس: فن الشعر، ص ١٢، دار الثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٥٩ م.

(٢) أندريه ريشتر: النقد الجمالي، ص ٤٢، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت ط ١/ ١٩٧٤.

(٣) عبد المنعم إسماعيل: نظرية الأدب، ص ٢٥، مكتبة الفلاح، الكويت، سنة ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م.

(٤) ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ص ١٢٠.

ينبثق من مفهوم الفن في مسألتي الجمال والإفادة.

ومن هنا يتبين لنا أن النقد القديم بصفة مجملة لم يضع «التصور» بالحسبان، مما يبين أن البحث عن هذه المسألة ينبغي أن ينصب على النقد الحديث، ذلك النقد الذي اتجه إلى هذا الجانب بعض الاتجاه بالنسبة للنقد الغربي الحديث والنقد الإسلامي المعاصر.

ففي النقد الغربي ظهر الاهتمام لدى الماركسيين «بالكشف عن التضمينات الاجتماعية والإيديولوجية في العمل الأدبي»<sup>(١)</sup>، وعد الأدب «أداة للصياغة الإيديولوجية»<sup>(٢)</sup>.

وبرزت مصطلحات قريبة من مصطلح التصور مثل: «المنظور: Perspective» ومثل: «الرؤية: Vision»<sup>(٣)</sup>، بل استخدم مصطلح التصور نفسه: «Conception»<sup>(٤)</sup>.

على أن بعض النقاد مثل كارل مانهايم كان يفرق بين «النظرة إلى العالم والإيديولوجيا، فيوضح بذلك الالتباسات التي تقع فيها الماركسية»، ويبين أن «لجوء (لوسيان غولدمان) على غرار (لوكاش) إلى استخدام مفهوم النظرة إلى العالم - وهو مفهوم مثالي أصلاً - وسيلة للتخلص من النظرة الآلية التي تقول بالانعكاس»، ولكنه يبين كذلك أن مفهوم النظرة إلى العالم غالباً ما يؤخذ مرادفاً لمفهوم الإيديولوجيا<sup>(٥)</sup>.

ففي النقد الغربي المعاصر إذن تتداخل المصطلحات الآتية: (التصور - Con-ception - المنظور - الرؤية - الإيديولوجيا).

(١) إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، ص ١٥٩، دار المعارف، القاهرة، د.ت. ط.

(٢) نفسه / ١٥٧.

(٣) سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١٢٧، ٦٢، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب.

(٤) لوسيان غولدمان وآخرون: البنية التكوينية، ص ١٢٧، ترجمة محمد سيلا وآخرين، لبنان ١٩٨٤م.

(٥) نفسه / ١١٤، ١١٥.

وقد تُعرَّفُ النظرةُ إلى العالم بأنها: «تعبير بنيوي وظيفي على المكانة النسبية التي تحتلها جملة أوسع منها»، وقد يشار إلى أن «مفهوم النظرة إلى العالم يكشف عن وحدات داخل مجموعة ومن ثمة فهو يثبت وحدتها وتميزها»<sup>(١)</sup>.

ولكن كل ذلك، لم يحل مشكلة أساسية، وهي طبيعة ما تعود به النظرة إلى العالم من مدركات، إذ إن «النظرة» ذات طبيعة حسية، أي لا تدرك إلا المحسوسات، وقد يوظفها سيد قطب بهذا المعنى في قوله: «حين تستقر العقيدة الإسلامية في الضمير البشري... لا بد من أن تندفع لتحقيق ذاتها في عالم الواقع، ولتمثل حركة إيجابية إبداعية في عالم المنظور»<sup>(٢)</sup>، بينما الكون أوسع من ذلك بكثير، مما جعل مجال «النظرة إلى العالم» ضيقاً، ومن ثم يحصل تحديد القراءة والفهم، بخلاف التصور الذي يحيل إلى المطلق، على أن ذلك لا يتقصُّ من قيمة «النظرة إلى العالم» من حيث هي خطوة جادة في ربط الأدب بالفضاء الثقافي من جهة، ومن حيث هي تأسيس يرتكز على نقاط هامة هي:

١- إن ما يمثِّلُ أماناً بالفعل هو الموضوع لا النظرة إلى العالم، أما النظرة إلى العالم فتختفي وراء الموضوع في الوقت الذي تحدّد بنيته بحيث يكون الموضوع تعبيراً عنها، أو بالأحرى تجسّداً لها.

٢- النظرة إلى العالم هي بالقوة أساس مختلف الموضوعات التي يربطها بها البحث السوسولوجي.

٣- تلجأ النظرة إلى العالم إلى التفسير الكلي للأدب، ومن ثم نجد أنها تؤمن «أن الأجزاء لا تفهم إلا داخل الكل، وكل تفسير جزئي يفترض معرفة الكلية»

(١) لوسيان غولدمان وآخرون: البنية التكوينية، ١١٥، ١٣٦.

(٢) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج ص ٢٣.

عما يجعلها قريبة من المقولة الإسلامية التي ترى أن الحكم على الشيء فرع عن تصوره.

٤- ويقتضي المفهوم - بناء على ذلك - درجة من التناسق والانسجام في عملية التحليل التي تربط الموضوع بالنظرة إلى العالم.

٥- إن مفهوم النظرة إلى العالم يكشف عن وحدات داخل مجموعة، ومن ثم يثبت وحدتها وتميزها.

٦- يرتبط مفهوم النظرة إلى العالم بالمنظور المادي الجدلي - عند غولدمان - ومن ثم تصبح الفلسفة والأدب من حيث هما تعبيران عن رؤية للعالم - في مستويين مختلفين - يبتحان من رؤية ليست واقعة فردية، وإنما هي واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو طبقة، أي إن رؤية العالم ترتبط بالطبقات الاجتماعية وبنياتها الذهنية<sup>(١)</sup>.

٧- إن العمل الأدبي - فيما يرى غولدمان -: «هو التعبير عن رؤية للعالم، عن نمط من الرؤية والإحساس بعالم ملموس من الكائنات والأشياء»<sup>(٢)</sup>.

هذه أهم النقاط التي يمكن أن تعتمد لتحديد مفهوم «النظرة إلى العالم» ولكن هل يمكن أن يطابق هذا المفهوم مفهوم «التصور الإسلامي» للكون والحياة؟ إن مفهوم النظرة إلى العالم مفهوم مادي يدور حول مسألة الوعي بالمحسوس من الأشياء، ومن ثم يقتصر إلى الوعي الروحي الذي من دونه يظل وعي الإنسان بالكون ناقصاً ومشوهاً، وافقه ضيقاً ومجاله محدوداً.

ولعل ضيق الأفق هذا هو الذي جعل لوسيان غولدمان ولوكاش يستخدمان

(١) لوسيان غولدمان وآخرون: البنية التكوينية النقد الأدبي: ص ١١٣-١١٩ (بتصرف).

(٢) نفسه / ٤٩٤٨.

هذا المصطلح هروباً من نظرية «الانعكاس»<sup>(١)</sup>، وجعل الإسلاميين كذلك يستخدمون مصطلح «التصور الإسلامي» هروباً من ضيق «رؤية العالم».

الفرق بين المصطلحات:

ما هو التصور الإسلامي؟ وما حدوده؟ وما خصائصه؟ وما الفرق بينه وبين هذه المصطلحات؟

لقد سبقت الإشارة إلى المصطلحات الآتية:

١- المنظور: Perspective.

٢- الرؤية: Vision.

٣- التصور: Conception.

فلماذا يختار المسلمون مصطلح التصور دون مصطلحي (الرؤية والمنظور) أو (الرؤيا والأيديولوجيا) حين يعرفون الأدب بأنه «التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان، من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان»<sup>(٢)</sup>؟

إن سبب الاختيار يعود أساساً إلى طبيعة فهم الموضوع الخارجي، إذ يرى التصور الإسلامي أن الواقع لا يشمل الطبيعي والاجتماعي وحسب ولكن يشمل كذلك عالم الغيب، ومن ثم فإن الكون لا يمكن أن يرى كله فنطلق مصطلح «الرؤية أو المنظور». وإنما لا بد من مصطلح يشمل - إلى جانب ما يُنظر ويُرى، وهو الطبيعي والاجتماعي - عالم الغيب وهو الله، والملائكة والآخرة والرسول والشياطين والجن. وقد وقع الاختيار على مصطلح «التصور» لأنه يعبر عن المجسم والمجرد أي عالم الشهادة وعالم الغيب، بينما لا تعبر

(١) لوسيان غولدمان وآخرون: البنية التكوينية، ١١٦-١١٥.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ٦.

المصطلحات الأخرى عن ذلك، إذ أن مصطلح «الرؤيا» وهو أقربها إلى المقصود، يستخدمه البعض بشيء من الاتساع<sup>(١)</sup> ليشمل الرؤية العينية والقلبية، ويستخدمه آخرون ليدل على حديث النفس أو الملك أو الشيطان<sup>(٢)</sup>، ويستخدمه آخرون ليشمل ما يراه النائم من أحلام، وما تختزنه النفس في اللاشعور الجمعي حتى نجد من يقسم الأدب قسمين: أدب الرؤية وأدب الرؤيا<sup>(٣)</sup>.

وكذلك مصطلح الإيديولوجيا الذي يرى بعض النقاد أنه يتكون من كلمتين: (إيديا) بمعنى: فكرة أو بمعنى (التصور) و(لوجيا) بمعنى العلم أو المعرفة أو العقل، وتصبح الإيديولوجيا هي علم المعرفة أو علم التصور أو البناء العقلي التصوري الذي يدعي لنفسه مطابقة حقيقة الوجود<sup>(٤)</sup>.

ولكن من جهة ثانية يرى بعض النقاد أن «الإدراك الإيديولوجي به كثير من الأوهام والتصورات المنحرفة الخاطئة»<sup>(٥)</sup>.

ومن جهة ثالثة يرون أن دقة التعبير تقتضي أن نطلق على هذا المصطلح: «الإيديولوجيا العلمية» ليتمكن التفريق بين الإيديولوجيا المستندة على علوم الاجتماع الحديثة المعاصرة، وبين الإيديولوجيا المطلقة التي هي مجرد علم أفكار وعلم تصورات وأساطير وأفكار فوقية تعيش في واقع معين<sup>(٦)</sup>. ومن جهة رابعة، يستخدمون كلمة (إيديولوجيا) مرادفة لكلمة (تصور)،

(١) انظر: محيي الدين صبحي: شعر الحقيقة ص ١٤، سامي الدروبي: علم النفس والأدب ص ١٣٨.

يونج: علم النفس التحليلي، ص ١٩٥، الزمخشري: الكشف ح ٢/ ص ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٢٣.

(٢) قال الزمخشري: «الرؤيا إما حديث نفس أو ملك أو شيطان» الكشف ٣٠٣-٣٠٢.

(٣) يونج: علم النفس التحليلي ص ١٩٥، وانظر سامي الدروبي: علم النفس والأدب ص ١٣٨.

(٤) ندوة الأعلام، مجلة الأعلام ع ٧/ ١٩٨٠، ص ١٥٨.

(٥) نفسه ١٥٩.

(٦) نفسه ١٦١.

كما في العبارات الآتية: «إن الأدب جزء من الإيديولوجيا العامة، جزء لتصور الإنسان لمجتمعه، ولحياة مجتمعه، ولعلاقات البشر بالبشر»، «إذا أردنا بالإيديولوجية تصورنا الذي انطلقنا منه، أي أنها التصور العلمي المتكامل للمجتمع وطموحه وطرح البدائل واكتشاف قوانينه، فأتصور أن ثمة أعمالاً أدبية كثيرة خالية من هذا الموقف أو التصور»<sup>(١)</sup>.

ومن جهة خامسة تستخدم لتدل على «ضرب من استعمال الفكر وليست الفكر ذاته»<sup>(٢)</sup>، فهي تطبيقية أكثر منها نظرية، وفي كل هذا خلط كبير لا يسمح به العقل الإسلامي الذي يفضل الوضوح، ويجتنب التعميم والغموض. ولذلك يفضل مصطلح «التصور» لشموله جانبيين من جوانب الموضوعية التي يحتويها حس الإنسان، وهي كل العناصر التي يطلق عليها مصطلح (الطبيعي)، والجوانب الموضوعية التي يدركها العقل عن طريق الوحي، أي (عالم الحس وعالم الغيب).

ومن هنا كان ضرورياً أن نكشف عن حدود التصور الإسلامي، لا سيما وقد تبين «أن كل شخص يعيش وفق رؤيته للكون»، وأن الرؤية الكونية الوحيدة التي تقاوم الشرك وتدعو البشرية إلى التوحيد وتربطه بالله وحده، وتعلمه كيف يصل إلى الحقيقة المطلقة عن طريق الوحي الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه هي الرؤية الإسلامية، لأن الرؤية المادية للكون جعلته شيئاً تافهاً لا معنى له بينما الرؤية الدينية للكون جعلت له شأنًا حين ربطته بالسيد الأمر الخالق المدبر في السماء والأرض»<sup>(٣)</sup>.

(١) ندوة الأعلام، مجلة الأعلام ع/٧، ١٩٨٠، ١٦٣.

(٢) إدوار موروسير: الفكر الفرنسي للمعاصر، ص٩، ترجمة عادل العوا، مؤسسة عويدات، بيروت، باريس.

(٣) علي شريعتي: الإنسان والإسلام، ص٢٩، ٣٩، ترجمة عباس الترجمان، دار الروضة، ط١، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م، بيروت.

## معنى التصور الإسلامي عند النقاد:

لقد ربط النقاد الإسلاميون - في تعريفاتهم - جمالية الأدب بالتصور، على أساس أن التصور الإسلامي يعني العقيدة الإسلامية ومقتضياتها بحسب ما فصله كتاب الله وسنة رسوله محمد ﷺ.

وكان من مبادئ رابطة الأدب الإسلامي<sup>(١)</sup> تعريفه بالصيغة الآتية: «الأدب الإسلامي هو التعبير الفني الصادق عن الحياة والكون والإنسان وفق الكتاب والسنة»<sup>(٢)</sup>. وقد اقترحت الندوة الإسلامية المنعقدة في الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة سنة ١٤٠٢ هـ - من أجل تأصيل الأدب الإسلامي - أول ما اقترحت «تعميق النظرة في مفهوم هذا الأدب على التصور الإسلامي، والربط المحكم المتوازن بين قيمه الشعرية والمعنوية، وبين قيمه التعبيرية»<sup>(٣)</sup>، وقد أقيمت محاضرات للتعريف بالأدب الإسلامي، وقررت أن «ليس في الأدب الإسلامي أدب يتضمن عقائد ومفاهيم لا يوافق عليها الإسلام»<sup>(٤)</sup> وأن المقصود «بالأدب الإسلامي التعبير الجميل البليغ عن الإنسان والكون والحياة من خلال التصور الإسلامي لهذا الوجود وما فيه»<sup>(٥)</sup>.

وإذا تأملنا هذه الملاحظات والتعريفات نجد أنها تربط مفهوم الأدب الإسلامي بالتصور الإسلامي كما يرسم معالمه الكتاب والسنة، وتبحث على ضرورة الترابط بين الشكل الفني وتصور الأديب المسلم للكون والحياة، وترفض كل أدب

(١) أنشئت بـ (الكهتر) بالهند - سنة ١٤٠٥ هـ الموافق ١٩٨٥ م طبقاً للندوة العالمية الأولى التي انعقدت بالمكان نفسه سنة ١٤٠١ هـ الموافق ١٩٨١ م.

(٢) وثيقة رابطة الأدب الإسلامي العالمية الصادرة سنة ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م.

(٣) يوسف شهاب: نحو أدب إسلامي معاصر، ص ٢٠٠.

(٤، ٥) نفسه ص ٧٣، ٢٥.

يتضمن عقائد ومفاهيم فلسفية لا تتوافق مع التصور الإسلامي، فما معنى كل ذلك؟

إن معنى ذلك أن الاتجاه النقدي الإسلامي يجعل التصور أساساً لتفسير النص الأدبي؛ أي إن ما يختفي وراء الموضوع والأداة والخيال ويهيمن عليها ويوجهها إنما هو التصور، هذه كلها جزئيات في إطار الكل، ومن هنا وجب التساؤل عن طبيعة التصور الإسلامي وعن خصائصه ومقوماته؟؟

لقد ألف المفكر الإسلامي سيد قطب كتابين، أحدهما هو مقومات التصور الإسلامي<sup>(١)</sup> وثانيهما هو: خصائص التصور الإسلامي والكتابان معاً يشكلان عنوان خصائص التصور الإسلامي ومقوماته.

١- أما الأول فيعالج «المقومات» ويعدها المؤلف «ثابته غير قابلة للتعديل وغير قابلة للتطوير؛ لأنه بها يأخذ ملامحه المستقلة التي جاء ليطبمها في الضمير البشري ليقم عليها منهجه الواقعي ونظامه العلمي، وليحول بها خط سير التاريخ الإنساني، وليعلن بها ميلاد الإنسان الجديد إذ يعلمه إلغاء عبودية الإنسان للإنسان كما يعلمه إلغاء عبودية الإنسان للأشياء والأحياء»<sup>(٢)</sup>.

وقد عرف سيد قطب هذه المقومات بقوله: «مقومات التصور الإسلامي هي مجموعة الحقائق العقديّة الأساسية التي تنشئ في عقل المسلم وقلبه ذلك التصور الخاص للوجود، وما وراءه من قدرة مبدعة وإرادة مدبرة، وما يقوم بين هذا الوجود وهذه الإرادة من صلات وارتباطات»<sup>(٣)</sup> على أساس أن «الوجود في التصور الإسلامي يشمل عالم الغيب وعالم الشهادة، وهما عالمان

(١) سيد قطب: مقومات التصور الإسلامي، دار الشروق، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م، بيروت.

(٢) نفسه ص ١٥.

(٣) نفسه ص ٤١.

متداخلاً متفاعلاً لا يتفصلان<sup>(١)</sup>؛ الأمر الذي يجعلنا «لا نملك أن نقابل مثلاً بين التصور الإسلامي للكون المادي أو للحياة الأرضية أو للوجود الإنساني... وبين أي تصور آخر بين هذه المقومات يفترض عدم وجود حقيقة إلهية أو يفترض أي شرك في ذات الله سبحانه وتعالى أو في خصائصه أو يتصور هذه الحقيقة في أي صورة تختلف عن صورتها في التصور الإسلامي أو يتصور أن لا وجود لعالم الغيب أو لا وجود لعالم الشهادة»<sup>(٢)</sup>.

وإلخـص سيد قطب هذه المقومات في العناوين الآتية:

- ١- ألوهية وعبودية.
- ٢- حقيقة الألوهية.
- ٣- حقيقة الكون.
- ٤- حقيقة الحياة.
- ٥- حقيقة الإنسان<sup>(٣)</sup>.

غير أن هذه المقومات وإن تنوعت فلإنها «تجتمع لتكون الكل» الذي يشخص ويمثل ذلك التصور، هذا الكل هو العبودية لله وحده بلا شريك، والدينونة لله وحده بلا منازع<sup>(٤)</sup>.

ومن ثم فإن أي مقوم من هذه المقومات ليس إلا جانباً من جوانب صورة متكاملة لا يفهم وحده كما لا تفهم بقية جوانب الصورة حين يعزل منها هذا الجانب، كما أنه لا يستعان في إدراكه بتصوير آخر غير التصور الإسلامي، ويعني آخر، إنه في الحقيقة ليس أجزاء أو جوانب إنما هو «الكل» الذي تأخذ الجوانب سمتها منه، كما أنه يأخذ سمتة من تكامل الجوانب<sup>(٥)</sup>.

(١) مقومات التصور الإسلامي ص ٤٣.

(٢) نفسه ص ٤٤.

(٣) نفسه ص ٨١-٣٦١.

(٤) نفسه ص ٨١.

(٥) نفسه ص ٤٤.

٢- وأما الثاني أي كتاب **خصائص التصور الإسلامي**، فيتناول الخصائص التي تعدد وتنوع كما تعدد المقومات، وتتضام وتتجمع كما تتجمع المقومات عند خاصية واحدة هي التي تنبثق منها، وترجع إليها سائر الخصائص هي «خاصية الربانية» ذلك لأن التصور رباني جاء من عند الله بكل خصائصه وبكل مقوماته، وتلقاه الإنسان كاملاً بخصائصه هذه ومقوماته لا يزيد عليها أو ينقص منها شيئاً، وإنما يتكيف به ويطبق مقتضياته في حياته، ومن ثم فهو تصور «ثابت» غير متطور في ذاته إنما تتطور البشرية في إطاره وترتقي في إدراكه وفي الاستجابة له، لأن المصدر الذي أنشأ هذا التصور هو نفسه المصدر الذي خلق الإنسان، فجعل فيه الخصائص التي تلي الحاجات المتطورة، فكان صالحاً لكل زمان ومكان<sup>(١)</sup>، ومن ثم كانت الخصائص هي:

١- الربانية.

٢- الثبات.

٣- الشمول.

٤- التوازن.

٥- الإيجابية.

٦- الواقعية.

٧- التوحيد<sup>(٢)</sup>.

ويرى سيد قطب أن التصور الإسلامي بهذه الخصائص والمقومات «ينشئ في العقل والقلب آثاراً متفردة لا ينشئها تصور آخر، كما أنه ينشئ في الحياة الإنسانية مثل هذه الآثار كذلك، إنه ينشئ في القلب والعقل حالة من

(١) خصائص التصور الإسلامي ص ٤٥.

(٢) نفسه ص ٢٣٤-٤٩.

(الانضباط) لا تتأرجح معها الصور، ولا تهتز معها القيم، ولا يتميع فيها التصور ولا السلوك<sup>(١)</sup>.

كما يرى أن من أهم «ميزاته أنه لا انفصال فيه بين طريق الدنيا وطريق الآخرة، ولا يقتضي إلغاء هذه الحياة الدنيا أو تعطيلها لتحقيق أهداف الحياة الأخرى، إنما هو يربطهما معاً برباط واحد: صلاح القلب وصلاح المجتمع وصلاح الحياة في هذه الأرض، ومن ثم يكون الطريق إلى الآخرة، فالدنيا مزرعة الآخرة، وعمارة جنة هذه الأرض وسيادتها وسيلة إلى عمارة جنة الآخرة والخلود فيها، بشرط اتباع هدى الله والتوجه إليه بالعمل والتطلع إلى رضاه، وما حدث قط في تاريخ البشرية أن استقامت جماعة على هدى الله إلا منحها القوة والمنعة والسيادة في نهاية المطاف بعد إعدادها لحمل هذه الأمانة، أمانة الخلافة في الأرض وتصريف الحياة»<sup>(٢)</sup>.

#### القضايا الكبرى في التصور الإسلامي:

ولإيضاح الأمر ينبغي أن نتناول القضايا الكبرى في التصور الإسلامي بشيء من الإيجاز، ثم نردفها بأثر خصائص هذا التصور ومقوماته في العملية الإبداعية ورسالتها<sup>(٣)</sup>.

#### ١- الألوهية:

يأتي على رأس القضايا الكبرى التي تحدد معالم التصور الإسلامي الألوهية

(١) خصائص التصور الإسلامي ص ٢٢٦.

(٢) سيد قطب: في ظلال القرآن ٤/ ٢٧٠.

(٣) للتوسع في هذا المجال انظر: محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ١٩٢٥-

١٩٧٦م، ط ١، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر.

المرتبطة بالتوحيد، فهي من القضايا التي ينبثق منها كل جوانب التصور التي تضيء فهم الإنسان للكون والحياة. فالله هو «الذي لا حقيقة لوجود إلا وجوده، ولا حقيقة لفاعلية إلا فاعليته، ولا أثر لإرادته إلا إرادته، وكل موجود آخر فإلما يستمد وجوده منه وحقيقته من حقيقته»<sup>(١)</sup>.

فاللاهوتية بمعناها التوحيدي «هي إحدى خصائصه المميزة التي يتفرد بها من بين سائر التصورات سواء منها التصورات الوثنية والاسطورية، والتصورات اللاهوتية التي كانت عقائد سماوية ثم دخلها التحريف والتأويل، والتصورات الفلسفية على إطلاقها في الفلسفة القديمة أو الحديثة، ومنها ما يسمى باسم الفلسفة الإسلامية، ولقد ركز المنهج الإسلامي - كما يتمثل في القرآن الكريم - تركيزاً شديداً على تقدير هذه الحقيقة الكبرى، وتعميقها في الضمير البشري، وسلك بها إلى هذا الضمير كل مسالك الكينونة البشرية، واتبع شتى أساليب الاستجاشة والتأثير والإبانة والتقرير ليقر في النفس البشرية حقيقة العبودية لله وحده بلا شريك، والدينونة لله وحده بلا منازع باعتبار أن هذه العبودية وهذه الدينونة شاملتان للوجود كله غير مقصورتين على الكائن الإنساني»<sup>(٢)</sup>.

فالقرآن الكريم - وهو المصدر الأساس الذي يحدد التصور الإسلامي للكون والحياة ويبين البعد الزماني والبعد المكاني الذي يعيش فيه وله الإنسان - يبين أن هذا التصور يختلف جذرياً عن التصورات المطروحة قبله وبعده بما في ذلك التصور المسيحي واليهودي لما مسهما من تحريف جعلهما ينطلقان من فكرة مغايرة عبر عنها القرآن بقول الله تعالى: ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ عُزَيْرٌ ابْنُ اللَّهِ وَقَالَتِ النَّصَارَى الْمَسِيحُ ابْنُ اللَّهِ ذَلِكَ قَوْلُهُمْ بِأَفْوَاهِهِمْ يُضَاهَوْنَ قَوْلَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ قَبْلُ﴾ (التوبة: ٣٠).

(١) في ظلال القرآن ١/٢٠٢-٢٠٣-٤٠٠.

(٢) مقومات التصور الإسلامي ص ٨١-٨٢.

وهذه الحقيقة الكبرى ذات أثر حاسم في تكوين اعتقاد الإنسان وتقويمه في سلامة تصوره وتطهيره، وهي ذات أثر قوي في الشعور والخلق والسلوك، إذ لا يستقيم أي منهما في غياب التوحيد أو غموض معنى الألوهية، وهي ذات أثر حاسم كذلك في الحياة الواقعية للبشر بكل ما فيها من قيم وموازن ومبادئ وتقاليد وأنظمة وأوضاع وسياسة واجتماع واقتصاد وثقافة وعلم وفن، لأن هذه الحقيقة هي التي تملك أن تحدد للبشر التصور الصحيح وقواعد التعامل مع شتى الآفاق والعوالم التي يتعامل معها الإنسان<sup>(١)</sup>.

فالتصور الإسلامي حين ينبثق من الألوهية الحقّة في كل سلوكات الإنسان - بما في ذلك الفن - فإنه بذلك يقدم للإنسان مفهوماً شاملاً لتفسير الكون والحياة لأنه «عقيدة للضمير وتفسير للوجود ومنهج للحياة، فإذا استقر هذا التفسير ووضح هذا التصور، وخلص القلب من كل غاشية... ومن كل تعلق بغير هذه الذات الواحدة المتفرّدة بحقيقة الوجود وحقيقة الفاعلية عندئذ يتحرر من جميع القيود... يتحرر من الرغبة وهي أصل قيود كثيرة، ويتحرر من الرهبة وهي أصل قيود كثيرة، وفيّمْ يرغب وهو لا يفقد شيئاً متى وجد الله، وماذا يرهّب ولا وجود لفاعلية إلا الله؟ ومتى استقر هذا التصور الذي لا يرى في الوجود إلا حقيقة الله فتصحبه رؤية هذه الحقيقة في كل وجود آخر ينبثق عنها، وهذه درجة يرى فيها القلب يد الله في كل شيء يراه... كذلك سيصحبه نفي فاعلية الأسباب، ورد كل شيء وكل حدث وكل حركة إلى السبب الأول الذي منه صدرت وبه تأثرت، وهذه هي الحقيقة التي عني القرآن عناية كبيرة بتقريبها في التصور الإيماني، ومن ثم ينحى الأسباب الظاهرة دائماً ويصل الأمور مباشرة بمشيئة الله»<sup>(٢)</sup>.

(١) مقومات التصور الإسلامي ص ٨٢-٨٣.

(٢) في ظلال القرآن ٣/٤٠٠.

إن التصور الإسلامي حين يركز على الألوهية ليبرزها بصورة واضحة إنما يفعل ذلك لأنها مصدر كل الحياة وما قبل الحياة وما بعدها، ولأنها هي علة العلل كما يقول الفلاسفة المسلمون، هي مرجع كل حركة في الوجود تماماً كما يبين قوله تعالى: ﴿قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكُ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ [ال عمران: ٢٦].

على أن هذا الفهم لا يعني أبداً تعطيل إرادة الإنسان، أو تعطيل قانون الأسباب؛ لأن الله سبحانه وتعالى قد قال بشأن الإنسان الصالح: ﴿إِنَّا مَكْنُأُهُ فِي الْأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا﴾ (٨٤) ﴿فَاتَّبَعَ سَبَبًا﴾ (٨٥) [الكهف: ٨٤، ٨٥] فدل ذلك على أن الأخذ بالأسباب جزء من التصور الإسلامي الصحيح وتعطيل الإرادة والأسباب دخيل على هذا التصور؛ لأنه يتنافى مع رسالة العمران التي تحمّل الإنسان مسؤوليته في الأرض، بدليل قوله تعالى: ﴿إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا﴾ [الأحزاب: ٧٢].

وعليه، فإن تصور المتصوفة الذي يعطل الأسباب الظاهرة ويقتصر الأمر على الأسباب الباطنة ليس تصوراً صحيحاً، قال سيد قطب: «وهذه هي مدارج الطريق التي حاولها المتصوفة فجنبتهم إلى بعيد! ذلك أن الإسلام يريد من الناس أن يسلكوا الطريق إلى هذه الحقيقة وهم يكابدون الحياة الواقعية بكل خصائصها، ويزاولون الحياة البشرية والحلافة الأرضية بكل مقوماتها شاعرين مع هذا أن لا حقيقة إلا الله، وأن لا وجود إلا وجوده، وأن لا فاعلية إلا فاعليته»<sup>(١)</sup>.

(١) في ظلال القرآن ٦/٣ - ٤٠٠.

فالتصور الإسلامى حين يرجع الأمر كله إلى الله، لا يلغى أبداً فاعلية الإنسان، وإنما يرى أن «الإنسان لا يملك أن يكون شيئاً في واقع هذه الأرض، ولا يملك أن يكون شيئاً في حساب هذا الوجود، سواء في عالم الغيب أو في عالم الشهادة، ولا يستطيع أن يكون قوة فاعلة وأن يكون له دور إيجابى، وأن يحقق غاية وجوده الإنسانى - كما أرادها الله - إلا أن يمتلئ حسه وضميره، وقلبه وعقله، وكيونته كلها بحقيقة الألوهية، وإلا أن يعرف بالضبط موقفه من هذه الحقيقة، وموقف سائر العبيد منها وموقفه كذلك من إخوانه العبيد»<sup>(١)</sup>.

ومعنى ذلك أن إرادة الإنسان وفاعليته تكونان إيجابيتين حينما تكون حركتهما في إطار صحيح، لأن المطلوب منه أن يغير وجه العالم وأن يقيم عالماً آخر يقر فيه سلطاناً له وحده ويطلق سلطان الطواغيت، ومكلف بإنشاء واقع في الأرض غير واقع الجاهلية، واقع يقوم على عهد الله وشرطه ويحكم منهج الله وشريعته، ومكلف بتحقيق ميلاد جديد للإنسان غير ميلاد الجاهلية<sup>(٢)</sup>.

إن التصور الإسلامى للألوهية يتميز - كما يفصل ذلك سيد قطب - بخصائص، فهو ليس من صنع البشر كما يدعى الماديون والداروينيون، أى ليس فكرة من صنع أوضاع اقتصادية أو اجتماعية<sup>(٣)</sup> وإنما هو حقيقة: ﴿وَهُوَ الَّذِي فِي السَّمَاءِ إِلَهٌ وَفِي الْأَرْضِ إِلَهٌ﴾ [الزخرف: ٨٤]، وهو الواحد الذي لا شريك له، وهو الذي من خصائصه: الخلق والإحياء والرزق والكفالة والتدبير والقوامة، والعلم والإحاطة والهيمنة والسلطان والبعث والجزاء<sup>(٤)</sup>، وبالجمله فهو مصدر

(١) مقومات التصور الإسلامى ص ١٨٧-١٨٨.

(٢) نفسه ص ١٨٨.

(٣) نفسه ص ١٩٦.

(٤) نفسه ص ٢٤٣.

الخيرات كلها، وإذا أراد أن يضر فلا مرد لقضائه. ومن هنا كان سيد قطب يرى «أن الحقيقة الأولى والحقيقة الكبرى والحقيقة الأساسية، والحقيقة الفاعلة، والحقيقة العميقة في التصور الإسلامي هي حقيقة الألوهية»<sup>(١)</sup>، ومن ثم فإن القوة الإلهية - كما يقول - محمد حسين فضل الله - تمثل مصدر القوة للإنسان، ولا تمثل مصدر القمع والتجميد، فهي في بعدها الإيماني تدفع الحركة والتنامي والتطور<sup>(٢)</sup>، ولكن هناك حقائق أخرى هامة في التصور الإسلامي منها القيامة، ومنها الإيمان بالكتاب (الوحي) لها أثرها القوي في دفع حركة التنامي في التصور الإسلامي، «وفي ضوء ذلك لم يكن الغيب في المسألة الإلهية غيباً تجريدياً غارقاً في الضباب، بل هو غيب ذاتي منفتح على الوعي للمسألة الحسية في دراسته للجانب الخفي منها بشكل دقيق يحول الغيب في الوجدان إلى ما يشبه الحضور الذي قد يكون تأثيره الداخلي في بعض إحياءاته أقوى من الحس»<sup>(٣)</sup>.

## ٢- القيامة:

والقيامة هي الحقيقة الثانية التي تكمل مع حقيقة الألوهية تصور المسلم لعالم الغيب، فالإيمان بها يعطي حياة الإنسان معنى أعمق، إذ يجعلها حلقات مترابطة من الميلاد إلى البعث حيث يتم الخلود، ومن هنا يصبح فهم الإنسان للبعد الزماني والبعد المكاني يكتسب دلالة أخرى، إذ يرتبط مجال الدنيا بمجال الآخرة، ومجال الواقع المشاهد بمجال عالم الغيب، ويحس الإنسان عندئذ بأن

(١) مقومات التصور الإسلامي ص ١٨٧.

(٢) محمد حسين فضل الله: الدين وعوامل الجمود والتطور: مجلة للطلق، ع ٦٨-٦٩، محرم ١٤١١هـ.

ص ٢٨٨.

(٣) نفسه ص ٢٢٦.

هناك حساباً عسيراً في الآخرة يتوقف على سلوكه في الأولى، ويصبح للحرية عنده معنى آخر، حيث تحكم الإنسان في كل أعماله وأقواله وحتى نواياه واعتقاداته ضوابط شرعية، هي الضوابط التي تحول دون وقوع الإنسان في التمرد على شرع الله.

وليان التصور الإسلامي في مجال الإيمان بالقيامة والبعث، نسوق نموذجين لشاعر مخضرم، أي عاش تصورين؛ أحدهما قبل الإسلام وثانيهما بعده، وهو الشاعر لييد.

لـ في الجاهلية كان يقول:

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع	وتبقى الجبال بعدنا والمصانع
فلا جَزَعُ إن فرق الدهر بيننا	فكل فتى يوماً به الدهر فاجع
وما الناس إلا كالديار وأهلها	بها يوم حلوها وغدو بلا قع
وما المرء إلا كالشهاب وضوؤه	يحول رماداً بعد إذ هو ساطع

ب - وفي الإسلام قال:

الا كل شيء ما خلا الله باطل	وكل نعيم لا محالة رائل
وكل امرئ يوماً سيعلم سعيه	إذا كشفت عند الإله المحاصل <sup>(١)</sup>

ففي الجاهلية كان لييد يحسب أن الإنسان أقل شأنًا من النجوم الطوالع، لأنه يتحول إلى رماد تذروه الرياح، أما في الإسلام فإن التصور للإنسان وللبعد الزماني والمكاني يختلف، ومن ثم اختلف فهمه لمغزى سلوك الإنسان، ومن ثم تحدد فهمه لحرية الإنسان في سعيه إذ:

وكل امرئ يوماً سيعلم سعيه	إذا كشفت عند الإله المحاصل
---------------------------	----------------------------

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص ١٧٤-١٧٥.

قال ابن قتيبة: هذا البيت شبيه بقوله تعالى: ﴿وَحُصِّلَ مَا فِي الصُّدُورِ﴾. إن هذا التغير يعني أن الإيمان بالقيامة عنصر أساس في التصور الإسلامي، وهي حقيقة تفعل فعلها في صياغة السلوك الإنساني قولاً وعملاً وشعوراً وفناً، تهذيباً وتشجيعاً إنها «قضية القيامة التي كان يعسر على المشركين تصور وقوعها، والتي أكدها لهم القرآن الكريم بشئى المؤكدات في مواضع منه شتى، وكانت عنايته بتقرير هذه القضية في عقولهم، وإقرار حقيقتها في قلوبهم مسألة لا بد منها لبناء العقيدة في نفوسهم على أصولها، ثم لتصحيح موازين القيم في حياتهم جميعاً، فالاعتقاد باليوم الآخر هو حجر الأساس في العقيدة السماوية كما أنه حجر الأساس في تصور الحياة الإنسانية، وإليه مرد كل شيء في هذه الحياة، وتصحيح الموازين والقيم في كل شأن من شؤونها جميعاً، ومن ثم اقتضت هذا الجهد الطويل الثابت لتقريرها في القلوب والعقول»<sup>(١)</sup>.

وقد لاحظ الدكتور عز الدين إسماعيل أن التصور الإسلامي قد أثر تأثيراً كبيراً في الفن الذي أنتج في ظله، فتساءل: على أي نحو تمثل التصورات الدينية للعقيدة الإسلامية في الأشكال التجريدية في الفن الإسلامي؟ أو كيف تتمثلها؟<sup>(٢)</sup>.

ثم يجيب: دعنا نتذكر ما قلناه بشأن شعور العربي القلق إزاء التغير المستمر المائل له في كل ما تقع عليه عينه، وأنه وجد في الشعر قبل الإسلام وسيلة للهروب من هذا التغير واستشراقاً للمطلق، وقد تمثل في المكان مظهر التغير المحدود النهائي، في حين أحس بالزمان مطلقاً غير محدود ولا نهائي، وقد كان هذا التغير المحدود والنهائي هو مصدر قلقه ومصدر خوفه، وبه ارتبطت

(١) في ظلال القرآن ٦/ ٣٧٩١.

(٢) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، ص ٧٣، دار القلم، بيروت، لبنان، ط ١٩٧٤.

فكرته في الموت بخاصة موت الإنسان، فالحياة متهمة لا محالة ولكن إلى لا شيء، هذا ما كان يقض مضجعه، فقد تمثل «النايا خبط عشواء» من تصبب تفته، وحين جاء الإسلام عرف العربي الإله الواحد المطلق اللانهائي، ووجد العزاء عن الموت الذي بدا له خبط عشواء في الإيمان بحياة أخرى مطلقة ولا نهائية يبعث إليها بعد حياته الأولى المتغيرة والمحدودة والمتهمة، وهذا المعنى هو الوجه الرئيس للفن الإسلامي، الذي أدرك أحد المؤرخين الفرنسيين حقيقة، فقال: إن الفن الإسلامي من أنبل محاولات الروح الإنساني في سبيل التغلب على النهائي والعرفي والمشكوك فيه والعاور، ويرى عز الدين إسماعيل أن هذا النهائي والعرفي والمشكوك فيه والعاور هو الحياة الدنيوية التي كان لا بد - لكي تحدث - أن يكون نقيضها هو الملاذ، حيث اللانهائي والثابت واليقين والخالد، وقد وجد ذلك فيما قدمته إليه العقيدة من تصور للعالم الآخر، فاطمأنت روحه القلقة وراح يعبر عن انجذابه نحو المطلق بالأسلوب الفني الذي يعكسه<sup>(١)</sup>.

وبالفعل فنحن حين نقرأ قول الشاعر أبي العلاء المعري:

خلق الناس للبقاء، فظلت أمة يحسبونهم للنفاذ  
إنما يتقلون من دار أعما ل إلى دار شقوة أو رشاد  
ضجعة الموت رقدة يَستريح الـ جسم فيها والعيش مثل السهاد<sup>(٢)</sup>

ندرك معنى الإيمان بالقيامة وما يقدمه للإنسان من أجواء فكرية ونفسية تؤثر على التصورات والأفكار والسلوكات.

أما حينما نقرأ لأديب لا يؤمن بالله أو بالقيامة والبعث والحساب والعقاب

(١) الفن والإنسان ص ٧٣.

(٢) أبو العلاء المعري: سقط الزند، ص ٨، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٠.

فإننا نلتقي مع تصور يختلف، تنبثق عنه أفكار وسلوكيات لا تلتزم بخلق ولا تراعي حقوق البشرية أو الإنسانية.

فهذا الكاتب الجزائري الطاهر وطار يتحدث على لسان بطل من أبطال روايته عرس بغل عن الحرية في مفهومها الفلسفي والأخلاقي فيقول: «أنت جزء من الأرض، من التراب والوحل، والمعادن لا تحس بالكينونة إلا عندما يتسلط عليك الألم، المهم أنك تحمرت، مثلما حررك الدود، حررك عزرائيل» «الديدان لا أهمية لها وعصا عزرائيل بدون وزن» «الجسد المرمي يتآكل يتحول إلى ديدان بيضاء وزرقاء وحمرء هكذا صارت هكذا صاروا هكذا تصير، هذا كل ما هنالك»<sup>(١)</sup>، فتصور الكاتب هنا يترجم عقيدته، ويعبر عن فهمه للكون والحياة.

فالفنان حينما يفقد الإيمان بالقيامة يصدر عن تصور لا يشعر بأي مسؤولية، سواء بينه وبين خالقه أو بينه وبين البشرية، لأن عصا عزرائيل تفقد سلطتها في ضميره، فما دام لا يبعث لماذا يتقيد بأخلاقيات وتشريعات وقوانين؟ ومن ثم تكون النتيجة: «انطلق، انطلق إنها تتناطح افعل مثلها، انطح من صادفك، انطح بقوة، لا شيء يؤلك، الديدان انتزعت الألم، اصفع باليدين كل من تستطيع»<sup>(٢)</sup>.

قد تكون هذه العبارة دالة على صراع الإنسان مع أخيه الإنسان، كصراع وتناطح الحيوانات صراعاً وتناطحاً لا يعرف الرحمة ولا الشفقة «اصفع باليدين كل من تستطيع»، ولكن هناك عبارة أخرى تدل على تحور الإنسان من القيم تماماً، كما يتجلى من هذه الكلمة التي ترسل على لسان بطلة تحمرت من كل

(١) عرس بغل، ص ١٢، ٧٨، ٨٠.

(٢) نضه / ٩.

الأخلاق والأعراف واختارت طريق الفاحشة... «نحن اخترنا هذا الطريق لنكون حرات...»<sup>(١)</sup>.

من خلال هذه النماذج التي تعبر عن علاقة التصور بصياغة النص الأدبي وما يحتويه من أفكار فلسفية وعقائد ومشاعر لها كبير الأثر على المتلقي بقدر ما لها من ارتباط بالمدع، يتبين لنا أن صلاح الأدب والفن بصفة عامة يتوقف على صلاح العقيدة لما ينبثق عنها من عوامل لها من القوة ما يؤهلها لضبط الأفراد وتنظيم سلوكياتهم وقاية للحضارات من الانحلال الذي هو الطريق الطبيعي لاندثار الأمم وزوال الحضارات تماماً كما صورها قول الله تعالى: ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَرْنَاهَا تَدْمِيرًا﴾ [الإسراء: ١٦].

ومن أقوى تلك العوامل الخوف الشديد من الحساب والعقاب يوم القيامة، يقول سيد قطب: «الاعتقاد بيوم الدين (القيامة) كلية من كليات العقيدة الإسلامية، ذات قيمة في تعليق أنظار البشر وقلوبهم بعالم آخر بعد عالم الأرض، فلا تستبد بهم ضرورات الأرض، وعندئذ يملكون الاستعلاء على هذه الضرورات، ولا يستبد بهم القلق على تحقيق جزاء مسعهم في عمرهم القصير المحدود، وفي مجال الأرض المحصور، وعندئذ يملكون العمل لوجه الله وانتظار الجزاء، حيث يقدره الله في الأرض أو في الدار الآخرة سواء، في طمأنينة لسه، وفي ثقة بالخير، وفي إصرار على الحق، وفي سعة وسماحة ويقين... ومن ثم فإن هذه الكلية تعد مفرق الطريق بين العبودية للنزوات والרגائب والطلاقة الإنسانية اللاتقة ببنى الإنسان بين الخضوع لتصورات الأرض وقيمها وموازينها والتعلق بالقيم الربانية والاستعلاء على منطق الجاهلية»<sup>(٢)</sup>.

(١) عرس بطل، ص ١٤٩.

(٢) في ظلال القرآن ١/ ٢٤.

إن الإيمان بالقيامة هو الذي يمنح الإنسان إنسانيته، وذلك حين يميزه عن الحيوان بإدراك البعد الزماني المطلق، والبعد المكاني المطلق، فيحدد من خلال ذلك أقواله وأفعاله وفنونه، وأسلوب تفكيره.

بالإيمان يشق الإنسان - كما يقول مرتضى مطهري - عباب الزمان والمكان، ويفهم الماضي والمستقبل وتاريخه وتاريخ العالم، بل يفكر في القيم الخالدة ويتجاوز حدود المعرفة الجزئية أو الحسية، ويتطلع نحو أهداف غير مادية - فقط - وغير محدودة لتمييز عن الحيوان الذي يتصف بالسطحية والفردية والجزئية والإقليمية والحالية من الأزمنة، فلا يدرك لا ماضيه ولا مستقبله، وبذلك تكون متطلباته وتطلعاته محدودة؛ فهي غاية مادية وغرائزية وإقليمية ومحلية لا تتجاوزها إلى المستقبل البعيد الخالد<sup>(١)</sup>.

إن الإيمان بالقيامة جزء من الإيمان بالغيب، ولا شك في أن عالم الغيب أوسع بكثير من عالم الحس، لأن الآخرة من حيث هي زمان تتصف بالخلود والبقاء، ومن حيث هي مكان وصفت جزئية الجنة فيها بقول الله تعالى: ﴿وَجَنَّهٌ غَرَضُهَا السَّمَوَاتُ وَالْأَرْضُ﴾ [آل عمران: ١٣٣]، ووصفت محتوياتها بأنها «فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر»<sup>(٢)</sup>، وهذا يعني أن تصور المسلم يزداد بالإيمان اتساعاً وعمقاً، وبذلك يصبح الموضوع المطروح في رؤية الفنان المسلم للكون والحياة موضوعاً يتعاقب فيه مخلوقات عالم الغيب مع مخلوقات عالم الحس، وهو الأمر الذي يحرم منه أصحاب الإلحاد الذين لا يؤمنون إلا بالمادة؛ إذ إنهم - كما رأينا مع وطار مثلاً - إذا وظفوا عناصر من عالم الغيب، فإنما ليسخروا منها لأنها تمثل عندهم التفكير الخرافي.

(١) مرتضى مطهري: سلسلة مقدمة في التصور الإيماني، ج ١ الإنسان والإيمان، ص ١٥-١٦ بتصرف.

(٢) أحمد بن حنبل، المستدرك ٣/١٣٣.

وقد رسم القرآن الكريم في ثاني سورة معالم التصور الإسلامي الصحيح للكون في آية أوجزت الأمر وكشفت عن فائدة امتلاك المرء للتصور الواضح الذي لا إيهام فيه ولا إيهام، فقال تعالى: ﴿الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ ۖ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنفِقُونَ ۖ وَالَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ وَمَا أُنزِلَ مِن قَبْلِكَ وَبِالْآخِرَةِ هُمْ يُوقِنُونَ ۖ أُولَٰئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ وَأُولَٰئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ۝﴾ [البقرة: ١-٥].

فالآية تحدد صفات «المفلحين»، وهي التي تحتوي الإيمان بالغيب والعمل الصالح، ولنا أن نتساءل: ما الذي جعل هؤلاء مفلحين في مقابل الكفار الخاسرين؟

يرى سيد قطب: «أن الإيمان بالغيب هو العتبة التي يجتازها الإنسان فيتجاوز مرتبة الحيوان الذي لا يدرك إلا ما تدركه حواسه إلى مرتبة الإنسان الذي يدرك أن الوجود أكبر وأشمل من ذلك الحيز الصغير المحدود الذي تدركه الحواس أو الأجهزة التي هي امتداد للحواس، وهي نقلة بعيدة الأثر في تصور الإنسان لحقيقة الوجود كله ولحقيقة وجوده الذاتي، ولحقيقة القوى المنطلقة في كيان هذا الوجود، وفي إحساسه بالكون وما وراء الكون من قدرة وتدبير، كما أنها بعيدة الأثر في حياته على الأرض، فليس من يعيش في الحيز الصغير الذي تدركه حواسه كمن يعيش في الكون الكبير الذي تدركه بديته وبصيرته، ويتلقى أصداءه وإيهاماته في أطوائه وأعماقه، ويشعر أن مداه أوسع في الزمان والمكان من كل ما يدركه وعيه في عمره القصير المحدود، وأن وراء الكون ظاهره وخافيه حقيقة أكبر من الكون هي التي صدر عنها، واستمد من وجودها وجوده، حقيقة الذات الإلهية، التي لا تدركها الأبصار وهي التي تدرك الأبصار، ولا تحيط بها العقول... لقد كان الإيمان بالغيب هو مفرق الطريق

في ارتقاء الإنسان من عالم البَهيمية، ولكن جماعة الماديين في هذا الزمان كجماعة الماديين في كل زمان يريدون أن يعودوا بالإنسان القهقري إلى عالم البهيمية الذي لا وجود فيه لغير المحسوس، ويسمون هذا (تقدمية) وهو النكسة التي وقى الله المؤمنين إياها فجعل صفتهم الميزة صفة الذين يؤمنون بالغيب<sup>(١)</sup>.  
إن إدراك الغيب أمر أساس في حياة الإنسان، ولكن ما الوسيلة إلى إدراكه حق الإدراك؟

### ٣- الكتاب:

إن مرجع فهم عالم الغيب وعالم الشهادة إلى الإيمان بالكتاب، يقول سيد قطب: «لقد جاء النص القرآني - ابتداءً - لينشئ المقررات الصحيحة، التي يريد الله أن تقوم عليها تصورات البشر، وأن تقوم عليها حياتهم، وأقل ما يستحق هذا التفضل من العلي الكبير، وهذه الرعاية من الله ذي الجلال - وهو الغني عن العالمين - أن يتلقوها وقد فرغوا لها قلوبهم وعقولهم من كل غبش دخيل؛ ليقوم تصورهم الجديدي نظيفاً من كل رواسب الجاهليات قديمها وحديثها على السواء، مستمداً من تعاليم الله وحده لا من ظنون البشر، التي لا تغني من الحق شيئاً... نحن نستمد مقرراتنا من هذا الكتاب ابتداءً، ونقيم على هذه المقررات تصوراتنا»<sup>(٢)</sup>.

إن الإيمان بالكتاب هو حجر الزاوية في تصحيح تصورات البشرية بالنسبة لجميع الحقائق التي تعد ركائز ومقومات للتصور الإسلامي، إذ إن حقيقة الألوهية والربوبية، وحقيقة الكون بعالمه الشهادة، وعالم الغيب، وحقيقة الحياة وما يتعلق بها من أسئلة أساسية حول مصدر مجيء الإنسان ومصيره

(١) في خلال القرآن ١/٣٩-٤.

(٢) خصائص التصور الإسلامي ص ١٥.

وغاية ذلك، كلها تتوقف على فهم القرآن، ووعي مقاصده وتشريعه.

النص القرآني الذي يحدد التصور الإيماني للإنسان المسلم، يجعل الإيمان بالكتب المنزلة من عند الله أساساً جوهرياً في بناء هذا التصور، ويأتي على رأس هذه الكتب «القرآن الكريم» وهو الذي يتميز عن غيره من الكتب السماوية بأنه: ﴿لَا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلَا مِنْ خَلْفِهِ تَنْزِيلٌ مِنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ﴾ [فصلت: ٤٢]، وأنه: ﴿ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ﴾ [البقرة: ٢]. لأن الذي أنزله قد تولى حفظه من التحريف والتزييف: ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾ [الحجر: ٩].

وهو بهذه الصفة التي تزهره عن الباطل والريب تنزيهاً مطلقاً، وثبت له في الوقت نفسه الحفظ من أي تزييف وتحريف، تفرض على الإنسان أن يطمئن إلى التصور الذي يبينه كاسلوب من أساليب الإدراك والوعي لسكون والحياة، متميز عن أي تصور آخر سواء ما رسمته الكتب السماوية الأخرى كالنوراة والإنجيل؛ لأنها من جهة ليست كاملة كما حدثنا عن ذلك الإنجيل نفسه<sup>(١)</sup>، ومن جهة ثانية قد نالها التحريف في الجوهر عما يجعل التصور الذي ينبثق منها تحفه الظنون، قال تعالى: ﴿مِنَ الَّذِينَ هَادُوا يُحَرِّفُونَ الْكَلِمَ عَنْ مَوَاضِعِهِ﴾ [النساء: ٤٦]، فهم إذ يحرفون الكلام عن المقصود إنما لينفوا ما فيه من دلائل على الرسائل الأخيرة، ومن أحكام كذلك وتشريعات يصدقها الكتاب الأخير<sup>(٢)</sup>، إنهم يحدثون خلخلة في التصور الذي أراد الله أن تكون عليه الأمة.

أقول: سواء ما رسمته تلك المحرقة أو الفلسفات الوضعية ابتداء من فلاسفة يونان إلى الماركسية فالوجودية العيثية، فهذه كلها تختلف عن التصور الإسلامي

(١) إنجيل متى ص ٦ الإصحاح الثالث، وانظر: خصائص التصور الإسلامي ص ٣١٣٠.

(٢) الظلال ٦٧٥/٢.

الذي به تتميز في الحقيقة الرؤية الأدبية الإسلامية عن بقية الرؤى، سواء الدينية أو الفلسفية.

ولقد سبقت الإشارة إلى أن الحضارة الإسلامية حضارة نص، ومعنى ذلك أن التصور الذي تنبثق عنه في جميع أوجه النشاط الفكري والاجتماعي والفني إنما يكون أكثر التحاماً بهذه الحضارة كلما كان انبثاقه عن النص، أي القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، ومن هنا كان التعريف السابق للأدب الإسلامي بأنه «التعبير الفني الصادق عن الحياة والكون والإنسان وفق الكتاب والسنة» تعريفاً مشروعاً، وشارحاً ومحدداً للتعاريف الأخرى، التي تكفي بكون هذا الأدب هو ما كان «وفق التصور الإسلامي».

وكون هذه الحضارة حضارة النص، يعني أن الفن فيها يستمد ضوابطه وتصوره من القرآن الكريم، لأنه هو الذي يقدم له «هذا التفسير الشامل، وفي الصورة الكاملة التي تقابل كل عناصر الكينونة الإنسانية وتلي كل جوانبها وتتعامل مع كل مقوماتها، تتعامل مع الحس والفكر والبديهة والبصيرة، ومع سائر عناصر الإدراك البشري والكينونة البشرية بوجه عام كما تتعامل مع الواقع المادي للإنسان، هذا الواقع الذي ينشئه وضعه الكوني في الأسلوب الذي يخاطب ويوحى ويوجه كل عناصر هذه الكينونة متجمعة في تناسق، هو تناسق الفطرة كما خرجت من بارئها سبحانه»<sup>(١)</sup>.

والإيمان بهذا الكتاب الذي صنع الحضارة النصية، بكل ما لهذه الكلمة من معنى، إنما كانت له تلك الفاعلية في صنع الحدث التاريخي العجيب عندما استخدم كاملاً، فإذا عمل الناس ببعضه وأهملوا بعضه الآخر، فلن التصور

---

(١) خصائص التصور الإسلامي، ص ٤.

يتخلخل ولا يؤدي إلى الهدف. ومن هنا كان مما نص عليه القرآن التأكيد على تجنب الإيمان ببعض والكفر ببعض كما هو الحال في تصورات الدول والأنظمة المعاصرة قال تعالى: ﴿ أَتُؤْمِنُونَ بِبَعْضِ الْكِتَابِ وَتَكْفُرُونَ بِبَعْضٍ فَمَا جَزَاءُ مَنْ يَفْعَلُ ذَلِكَ مِنْكُمْ إِلَّا خِزْيٌ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ يُرَدُّونَ إِلَى أَشَدِّ الْعَذَابِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ ﴾ [البقرة: ٨٥].

فالخلط بهذا الشكل، الذي تصنعه الدول، وبعض الناس، إنما هو مما يؤدي إلى الاضطراب في التصور، وينجم عن ذلك الاضطراب ﴿ خِزْيٌ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ﴾ بسبب انعدام السلوكات المنبثقة عن التصور المختل، بحيث تصبح بعض الأفعال تمحو بعضاً، وبعض الإبداعات تناقض - في هدفيتها ومقصديتها - بعضاً، حتى يصبح التحرك نحو الأمام مستحيلاً، والاردهار والتقدم أمراً محالاً، هذا فضلاً عن تضييع الآخرة كلية.

إن هذا الخلط هو ما يسمى - في كثير من الأحيان - بالانفتاح، وهو أمر خطير إذا لم يفهم على حقيقته وتحدد له علاماته البارزة التي يجب أن تنتهي عندها، سواء في استخدام المصطلح أو في اعتماد أساس فلسفي معين، وخطورة الانفتاح الذي يتم قبل التحصن بالتصور الإسلامي الصحيح ينعكس غالباً على الأمة بالسلب، فيحطم قيمها، وربما يجعلها تحس بالنقص إزاء الكامل، وتحس بالكمال إزاء الناقص، وتلك هي الكارثة العظمى التي شهدتها الروى الأدبية المعاصرة التي أصبحت تنفرز من كل القيم الإسلامية، وتنسرح للتفسخ الغربي حتى وجدنا ذلك يظهر بارزاً على مستوى استخدام الرمز الشعري<sup>(١)</sup>، ناهيك عن ضرب العقيدة في الصميم كالتكذيب بالبعث والكتاب والملائكة والنبين إلخ، ويمكن أن نسوق هنا هذه الآيات للشاعر نزار قباني لبيان ذلك؛ قال:

(١) انظر: عبدالباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي ص ٦٢.

في بلادي، في بلاد الشرق لما  
يلغ البدر تمامه  
يتعري الشرق من كل كرامة... ونضال  
والملايين التي تركض من غير نعال  
التي تسكن في الليل بيوتاً من سعال  
والتي تؤمن في أربع زوجات وفي يوم القيامة<sup>(١)</sup>  
وقد تجد له ما هو أشنع من ذلك وأقبح في مجال التصور الفاسد، كمثله قوله:  
من بعد موت الله مشنوقاً على باب المدينة  
لم تبق للصلوات قيمة  
لم يبق للإيمان أو للكفر قيمة<sup>(٢)</sup>

هذا التصور الفاسد دخيل على المجتمع الإسلامي، وقد كان نتيجة طبيعية  
للإيمان ببعض الكتاب والكفر ببعضه، إذا لم نقل بالنسبة إلى بعض الأدباء إنهم  
كانوا قد كفروا بكله، إذ إن الذين انفتحوا على الغرب وانبهروا به، لم يتمكنوا  
من التمييز بين ما حققه فعلاً من إيجابيات وما قد تحقق في إيديولوجياتهم من  
سلبيات كانت أساساً «مستمدة ابتداءً من الكفر الغربي وما فيه من لوثة الوثنية،  
ثم مستمدة أخيراً من عداتها للكنيسة وللتفكير الكنيسي في الغالب»<sup>(٣)</sup>.

هذا وقد عاب سيد قطب على الاتجاه العربي هذا الخلط - في مرحلة  
الانفتاح - الخلط الذي أدى إلى تشويه التصور الإسلامي فقال: «وبدلاً من

(١) نزار قباني: خبز وحشيش وقمر.

(٢) نزار قباني: ديوان (لا)، ص ١٢٤.

(٣) سيد قطب: خصائص التصور الإسلامي ص ١٢-١٣.

صياغة التصور الإسلامي في قالب ذاتي مستقل، وفق طبيعته الكلية التي تخاطب الكينونة البشرية جملة بكل مقوماتها وطاقاتها، ولا تخاطب الفكر البشري وحده خطاباً بارداً مصبوحاً في قالب المنطق الذهني، بدلاً من هذا فإنهم استعاروا القالب الفلسفي، ليصبوا فيه التصور الإسلامي كما استعاروا بعض التصورات الفلسفية ذاتها، وحاولوا أن يوفقوا بينها وبين التصور الإسلامي، أما المصطلحات فقد كادت تكون كلها مستعارة<sup>(١)</sup>.

إن هذا الخلط الذي يتم تحت ظل الانفتاح لا يكتفي أصحابه بفساد أنفسهم في ذاتهم، وإنما يؤثرون في تصورات القراء أكثر فأكثر تحت اسم الفلسفة الإسلامية أحياناً والفكر الإسلامي أو العربي أحياناً أخرى، فتنطوي الحقيقة على طلاب العلم ويزدادون تيهاً، وربما استعانوا بهذه التصورات على تفسير النص القرآني أو الحديث النبوي الشريف، وربما حللوا في ضوئه النصوص الشعرية والروايات والقصص، فيبدو عملهم عند أنقياء التصور الإسلامي ناشزاً لا ينسجم مع العقيدة الإسلامية، يقول سيد قطب: «ولما كانت هناك جفوة أصيلة بين منهج الفلسفة ومنهج العقيدة، وبين أسلوب الفلسفة وأسلوب العقيدة، وبين الحقائق الإيمانية الإسلامية وتلك المحاولات الصغيرة المضطربة المفتعلة التي تتضمنها الفلسفات والمباحث اللاهوتية البشرية، فقد بدت الفلسفة الإسلامية كما سميت ناشزاً كاملاً في لحن العقيدة المتناسق! ونشأ في هذه المحاولات تخليط كثير شاب صفاء التصور الإسلامي، وصغر مساحته، وأصابه بالسطحية، ذلك مع التعقيد والجفاف والتخليط، مما جعل تلك الفلسفة الإسلامية، ومعها مباحث علم الكلام غريبة غربة كاملة على الإسلام وطبيعته

(١) خصائص التصور الإسلامي، ص ١٠.

وحقيقته ومنهجه وأسلوبه»<sup>(١)</sup>.

ومجمل القول في الإيمان بالكتاب: إن التصور الإسلامي في هذه الحال سيكون مرجعية فكرية متينة وسليمة، تعين الفكر الإنساني بما تقدمه له من حصانة فكرية كأساس للإبداع البناء الذي يعي الكون وعياً روحياً ومادياً لا تشويه الخرافات التي عاشتها الفلسفة اليونانية ولا الجمود الذي وضعت قواعده الفلسفة المادية الماركسية خاصة، إن الإيمان بالكتاب هو الذي يجعل «التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان هو أشمل تصور عرفته البشرية حتى اليوم، إنه التصور الذي لا يأخذ جانباً من الوجود ويدع جانباً آخر، وإنما يأخذ الوجود كله بماديته وروحانيته ومعنوياته وكل كائناته... إنه التصور الذي لا يأخذ الإنسان جسماً ويدعه روحاً أو روحاً ويدعه جسماً، أو جسماً وروحاً بغير اعتبار لطاقة العقل، ثم هو لا يأخذ هذه العناصر متفرقة منفصلة، بل يأخذها مترابطة متحركة مع ترابطها في واقع الحياة»<sup>(٢)</sup>.

وهذا التصور - الذي هو ضروري للأديب المسلم - لا يصنعه له اطلاعه المستمر على أصول الدين من كتاب وسنة، ولكن لا بد له كذلك من «تنظير الأدب الإسلامي؛ فهذا التنظير هو الذي يوصل المفهومات والقواعد، وهو الذي يطارد الانحراف والمروق، ويتصدى للهجوم على الإسلام والمسلمين، وهو الذي يبرز التفاعل العميق بين الإسلام والكلمة الجميلة المؤثرة، وينمي الشخصية الأدبية الإسلامية، التي تحمي أديبنا من اللهات وراء الشرق والغرب»<sup>(٣)</sup>.

(١) خصائص التصور الإسلامي ص ١٠-١١.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ١٤١٨.

(٣) عبدالباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي ص ١٣٠-١٣١.

### دور التصور في تحرير التجربة الفنية من التبعية:

إن العملية الإبداعية لا يمكن أن تكون كذلك وبهذه الصفة ما لم يتحرر صاحبها من رواسب التبعية الفكرية، التي لا تشكل العمق الحقيقي لشخصية المبدع، فهي قشور تعيش فوق اللباب تمنعه من الظهور، وتحجبه كحقيقة عن الناس، ويظل الأديب في هذه الحال مضطرب الفكر، مضطرب التعبير؛ لأن الألفاظ - كما يقول عبدالقاهر الجرجاني - تترتب في النطق حسب انتظام المعاني وترتيبها في النفس. ومن هنا كان التصور الإسلامي النقي أساساً متيناً لتحرير التجربة الإبداعية من كل أصناف القيود والعقد، التي تسبب فيها الخلفيات الثقافية الغربية التي يأخذها أدباؤنا على أنها مسلمات، ولا سيما ما علق بالآداب اليونانية القديمة والغربية المعاصرة من وثنية.

وقد تعرض الدكتور عماد الدين خليل لهذا الأمر، ولاحظ أن «من هذا الاختيار المسامر لمنطق الإسلام والمنبثق عن تكوينه الحضاري يجد الفنان المسلم نفسه وقد أتيحت له فرصة جديدة للتعبير لأن يقول ما يشاء بشكل أكثر تأثيراً وتحريكاً، لأن يطرح مضامينه الكبرى ابتداءً من موقف الإنسان في الكون، وقضية وجوده ومصيره وحرية وقدره، ومحياه ومماته، وحتى أعمق أعماقه الباطنية وأشد تيارات وجدانه خفاءً وتعقيداً يطرح مضامينه وهو حرٌّ طليق من قيود المدارس (المسرحية) التي فرضت نفسها على العصور: كلاسيكية، وكلاسيكية جديدة، رومانسية وواقعية، طبيعية، ورمزية تعبيرية ووجودية ملحمية وعشبية، فكل اتجاه من هذه الاتجاهات كان ينبثق عن تصور يأباه الإسلام ويرفضه أشد الرفض، لأنه (لا) ينسجم أساساً ونظرته إلى الكون والحياة والأشياء أو لأنه انعكاس بدرجة أو أخرى لعصور سادها تطرف ما في جانب من جوانب الحياة والفكر، بينما انكمشت الجوانب الأخرى وأصابها

الضمور، أو لأن هذا التصور ليس سوى إفرازات مرضية يطرح غشاها فرد أو جماعة أو حضارة يحاصرها الوباء، وينخر في بنيانها السوس، ويتظفرها التدهور والسقوط في نهاية الطريق»<sup>(١)</sup>.

وقد كان من الطبيعي أن تتحرر التجربة الإبداعية الإسلامية من كل أصناف التبعية الفكرية الغربية، ولا سيما الوثنية والعشبية والجاهلية التي كانت تعشش في ضمير الإنسان العربي في الجزيرة العربية وبقيت بصورة أو أخرى تظهر في آداب العرب كصور شعرية لتصورات مشوهة بعضها كانت نتيجة للعقائد الوثنية (الصنمية) المنتشرة في الجزيرة، وبعضها كان من ركाम العقائد السماوية المنحرفة التي دخلت البلاد العربية قبل الإسلام ولا زالت إلى اليوم كاليهودية والمسيحية يقول سيد قطب: «هذه هي الصورة الشائعة للتصورات في الجزيرة العربية نضيفها إلى ذلك الركام من بقايا العقائد السماوية المنحرفة، التي كانت سائدة في الشرق والغرب يوم جاء الإسلام، فتتجمع منها صورة مكتملة لذلك الركام الثقيل الذي كان يجثم على ضمير البشرية في كل مكان، والذي كانت تنبثق منه أنظمتهم وأوضاعهم وآدابهم وأخلاقهم كذلك، ومن ثم كانت عناية الإسلام الكبرى موجهة إلى تحرير أمر العقيدة، وتحديد الصورة الصحيحة التي يستقر عليها الضمير البشري في حقيقة الألوهية وعلاقتها بالخلق، وعلاقة الخلق بها فتستقر عليها نظمهم وأوضاعهم وعلاقاتهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وآدابهم وأخلاقهم كذلك، فما يمكن أن تستقر هذه الأمور كلها، إلا أن تستقر حقيقة الألوهية وتبين خصائصها واختصاصاتها»<sup>(٢)</sup>.

وقد لاحظ سيد قطب أثر التصور الغربي في شعر أبرز الشعراء الإسلاميين

(١) صامد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٣٠-١٣١.

(٢) خصائص التصور ص ٤٢.

المعاصرين؛ مثل الفيلسوف الشاعر محمد إقبال، وبين أنه قد «اضطر إلى إعطاء اصطلاح «التجربة» مدلولاً أوسع مما هو في الفكر الغربي، وفي تاريخ هذا الفكر، لكي يمتد مجاله إلى «التجربة الروحية» التي يزاولها المسلم ويتذوق بها الحقيقة الكبرى، فالتجربة بمعناها الاصطلاحي الفلسفي الغربي لا يمكن أن تشمل الجانب الروحي أصلاً؛ لأنها نشأت ابتداءً لنبد كل وسائل المعرفة التي لا تعتمد على التجربة الحسية، ومحاولة استعارة الاصطلاح الغربي، هي التي قادت إلى هذه المحاولة التي يتضح فيها الشد والجذب والجفاف أيضاً حتى مع شاعرية إقبال الحية المتحركة الرفافة»<sup>(١)</sup>.

وعلى الجملة، فإن للتصور سلطاناً قوياً على العملية الإبداعية، سواء بالنسبة للأداة أو بالنسبة للتجربة، على أن التجربة الفنية بعدّها تجربة نفسية قبل كل شيء ترتبط بالخلفية الثقافية والتجارب اليومية التي تتراكم في نفسية المبدع مشكلة مخزوناً خاماً يستخدمه المبدع متى حدث التوتر اللازم لإنجاز العملية الإبداعية؛ فإنها تحتاج إلى مصفاة تجري عليها عملية الاختيار والتنقية، وإلا فإن التجربة ستخرج مضطربة وربما متناقضة، وقد ضربنا قبل مثلاً بقصيدة الشاعر محمد العيد آل خليفة التي كان موضوعها القرآن الكريم، وكانت النتيجة التي وصل إليها الشاعر هي الخلط بين المفهوم الإسلامي والمفهوم الاشتراكي حتى عد الاشتراكية مذهباً إسلامياً، إذ قال:

الاشتراكية السمحاء مذهب في الحكم لو لم تطل فيه الاقاويل<sup>(٢)</sup>

### علاقة التعبير الأدبي بالتصور

وليس من شك في أن الحديث عن تحرير التصور الإسلامي للتجربة

(١) خصائص التصور الإسلامي، ص ٢٢.

(٢) ديوان محمد العيد آل خليفة ص ٨٥-٨٦ (قصيدة هنيان آشيل).

الإبداعية يحتم علينا أن نتحدث عن علاقة الجماليات الأدبية بالتصور، إذ إن من الأسئلة التي تطرح على ذهن القارئ الأسئلة الآتية:

هل التصور يفرض أسلوباً معيناً وصياغة تنسجم معه؟

أم أن الفن بمعزل عن التصور؟

الكاتب الأديب سيد قطب يرى أن العلاقة بين الشكل والمضمون حميمة، وأن «كل تصور خاص للحياة والارتباطات فيها بين الإنسان والكون من شأنه أن ينشئ قيماً تتأثر بها الآداب والفنون سواء شعر أصحابها أنهم متأثرون بهذه القيم أم لم يشعروا، ولكن التصورات تختلف وفقاً لعوامل ودوافع غير متفق عليها حتى الآن، والإسلام تصور معين للحياة تنبثق منه قيم خاصة بها فمن الطبيعي إذاً أن يكون التعبير عن هذه القيم، أو عن وقعها في نفس الفنان ذا لون خاص»<sup>(١)</sup>.

ومن أمثلة ما يذكره سيد قطب كخاصية يظهر ارتباطها الفني بالتصور: الجانب الأخلاقي في الأدب. إذ إن الكاتب - ولا سيما في العمل القصصي والروائي حين يبني شخصيات عمله الأدبي - يعتمد إلى لحظات في سيرتها فيركز عليها ويوجهها حسب ما يتطلبه تصوره الفلسفي، وما يقصده من التجربة التي يصوغها «ومن ثم فالأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي للحياة قد لا يحفل كثيراً بتصوير لحظات الضعف البشري ولا يتوسع في عرضها، وبطبيعة الحال لا يحاول أن يبرزها فضلاً عن أن يزينها بحجة أن هذا الضعف واقع، فلا ضرورة لإنكاره أو إخفائه»، والسبب الذي يقف وراء ذلك أن «الإسلام لا ينكر أن في البشرية ضعفاً، ولكنه يدرك كذلك أن في البشرية

(١) في التاريخ فكرة ومنهاج ص ١٤١-١٥١.

قوة، ويدرك أن مهمته هي تغليب القوة على الضعف ومحاولة رفع البشرية وتطورها وترقيتها لا تبرير ضعفها أو تزيينه<sup>(١)</sup>.

ويضرب سيد قطب لذلك مثلاً بشعر عمر الخيام الذي تأثر شعره بتصوره للكون والحياة، فقال: «من هذا التصور الخاص للعلاقة بين الإنسان والكون استمد الخيام كل تصوراته لقيم الحياة التي تأثر بها فنه، فهذه الحياة المجهولة المصدر والمصير في هذا العماء الذي يعيش فيه الإنسان لا تستحق أن يحفلها ويعني نفسه بها، وإذا فلا ضرورة للوعي الذي لا يؤدي إلى شيء:

أفنى وصب الخمرة أنعم بها      واكشف خبايا النفس من حجبها  
ورؤً أوصالي بها قبلما      يصاغ دُنُّ الخمر من تربها

\*      \*

سأنتحي الموت حيث الورود      ويحي اسمي من سجل الوجود  
هات اسقنيها يا سنى خاطري      فغاية الأيام طول الهجود

ولو اختلف تصور الخيام للحياة والارتباطات فيها بين الإنسان والكون لاختلفت قيمها في حسه، واختلف اتجاهه الفني بكل توكيده<sup>(٢)</sup>.

وعلى العكس من هذا التصور يضرب مثلاً لأثار خضوع القصة للفرض الديني في القرآن الكريم فيبين أن رد هذا الخضوع ترك آثاراً واضحة في طريقة عرضها وفي مادتها، ومن بين تلك الآثار التكرار، ولكن هذا التكرار لا يتناول القصة كلها إنما هو تكرار لبعض حلقاتها ومعظمه إشارات سريعة لموضع العبرة فيها أما جسم القصة كله فلا يكرر إلا نادراً، ولناسبات خاصة بالسياق<sup>(٣)</sup>، والسبب

(١) في التاريخ فكرة ومنهاج ١٨-١٧.

(٢) نفسه ص ١٤-١٣.

(٣) التصوير الفني في القرآن ص ١٢٦.

في ذلك يعود إلى أن القرآن يجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية<sup>(١)</sup>.

فالعلاقة بين الشكل الفني والتصور علاقة وطيدة، لا تتوقف عند مجرد المواقف النفسية للشخصيات الأدبية ولكن يظهر ذلك على مستوى الصور الفنية والإيقاع الموسيقي؛ ولذا نرى سيد قطب يؤكد ذلك بقوله: «ويحسن كذلك أن ننبه إلى أن الصور والظلال والإيقاع ليست قيماً تعبيرية لفظية مجردة من العنصر الشعوري؛ لأن الخيال يتأثر بها والشعور يتملأها... وملاك القول: إن القيم (التعبيرية منها والشعورية) كلها وحدة في العمل الأدبي يصعب انفصالها»<sup>(٢)</sup>.

وقد عرض إقبال عروي في كتابه جمالية الأدب الإسلامي للقضية نفسها وذكر أن المفكر الإسلامي محمد الغزالي بقوله: «جاء هذا العصر الأنكد بما سُمي الشعر المرسل محاكاة للشعر الأوروبي كما يقولون، وأكرهتني الأيام على سماع هذا اللغو من بعض الإذاعات أو قراءته في بعض المجلات فماذا وجدت؟؟ تقطعاً عقلياً في الفكرة المعروضة كأنها أضغاث أحلام، أو خيالات سكران... ثم يصب هذا الهذيان في ألفاظ يختلط هزلها وجدها، وقريشها وغريبها وتراكيبها، يقيدها السجع أحياناً وتهرب من قيوده أحياناً، ثم يوصف المشرف على هذا الخليط الكيمياوي المشوش بأنه شاعر»<sup>(٣)</sup> أقول: بقوله هذا إنما يكون قد وضع يده على هذه العلاقة بين التصور والشكل على أن محمد إقبال لا يوافق الغزالي على هذا التعميم، لأن القاعدة يمكن أن يستثنى منها بعض

(١) التصوير الفني في القرآن، ص ١٣٩.

(٢) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص ٣٣.

(٣) محمد الغزالي: مشكلات في طريق الحياة الإسلامية: منشورات الأمة، عدد ١، ط ١، ص ١٠٣ عن:

كتاب: جمالية الأدب الإسلامي، ص ١٣٠.

الشعراء الذين لا يوصف شعرهم بالنعوت التي بسطها الغزالي مثل السياب ونزار قباني ونجيب الكيلاني، ومحمود مفلح..<sup>(١)</sup> ويبدو لي أن إقبالاً يتحدث عن شيء والغزالي يقصد شيئاً آخر؛ الغزالي يتحدث عن علاقة الشعر المرسل بالتصور وما نجم عنه من مشكلات في البنية الأدبية، أما إقبال، ولا سيما بالنسبة للأسماء التي يذكرها ومن بينها الأمراني ونجيب الكيلاني وهما إسلاميان، إذ يناقش قضية الشعر المرسل بصفة مجملة، وهذا خطأ فيما أحسب فاعتراض الغزالي ليس قائماً أساساً على الشعر المرسل، ولكن على التصور الذي انبثقت منه تلك المشكلات، ويدل على ذلك تركيزه على «العصر الأنكد» ورد «محاكاة الشعر الأوروبي»، على أن إقبالاً عاد بعد ذلك ليستدرك أن الغزالي يناقش الشعر الحديث في واقعه، وليس في مبدئه وتشكله كجنس أدبي يوازي الشعر القديم وقد سبقه، إنه يتنقد تجاربه لا شكله وهياته<sup>(٢)</sup>، غير أنه مع استدراكه لا يركز على علاقة التصور بالشكل والصياغة، والحال أن هذه العلاقة الوطيدة بين التصور الإسلامي والأداة الفنية، هي التي حملت محمد قطب على أن يذهب إلى القول: إنه «ليس يكفي بطبيعة الحال أن يكون فناناً أي فنان، ليصل إلى التعبير عن الفن الإسلامي وليس يكفي أن يكون الإنسان مسلماً لكي ينشئ فناً إسلامياً تتحقق فيه شروط الفن» إلى أن يقول: «والفن الإسلامي من ثم ينبغي أن يصدر عن فنان مسلم أي إنسان تكيفت نفسه ذلك التكيف الخاص الذي يعطيها حساسية الشعور تجاه الكون والحياة والواقع بمعناه الكبير، وزود بالقدرة على جمال التعبير؛ وهو في الوقت ذاته إنسان يتلقى الحياة كلها من خلال التصور الإسلامي وينفعل بها ويعانيها من خلال هذا التصور، ثم يقص علينا هذه التجربة الخاصة التي عاناها في صورة

(١) إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي، ص ١٣١.

(٢) نفسه / ١٣٣.

جميلة «مرحبة»<sup>(١)</sup> ولهذا يؤكد تلك العلاقة أتم تأكيد وأوضحه على مستوى التجربة الشعورية والصياغة الفنية.

إن العلاقة بين التصور والعملية الإبداعية، تتجاوز في رأي النقاد الإسلاميين مستوى المشاكلة بين الشكل والمضمون إلى عمق التجربة بل الإبداع في حد ذاته كميزة للمجتمع في جودتها وغزارتها، وذلك موقف على استقرار الأمة على تصور ناضج واضح المعالم إذ «حين تستقر العقيدة الإسلامية في الضمير البشري استقراراً حقيقياً، فإنه يستحيل عليها أن تبقى ساكنة، يستحيل أن تظل مجرد شعور وجداني في أعماق الضمير، وإنما لابد أن تندفع لتحقيق ذاتها في عالم الواقع، ولتمثل حركة إيجابية إبداعية في عالم المنظور»<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا يتبين أن التصور المستقر في ضمير الأمة هو الكفيل - في رأي النقد الإسلامي - بالإبداع من جميع وجوهه، سواء ما يرتبط بالشكل والصور الفنية واللغة الأدبية والموسيقى وما تستتبعه من أدوات، أو ما يرتبط بالجودة الفنية والغزارة في الإنتاج الأدبي. فالتصور الناضج يستحول إلى دافع قوي يخلق الانسجام الذي هو قمة الخصائص الفنية، فمن المحال «حين تتم العقيدة الإسلامية في قلب أن تظل قابضة سلبية في هذا القلب أو أن تتحول إلى عبادات وشعائر ثم تنتهي هناك. إنها لابد أن تنطلق محاولة إبداع الحياة كلها وفق التصور الإسلامي للحياة... تأخذ الفنون والآداب والتصورات وكل ما يصدر عن النفس البشرية من تعبير»<sup>(٣)</sup>.

ولعل بعض النقاد الذين يهتمون كثيراً بالجانب النفسي ولا سيما أولئك

(١) منهج الفن الإسلامي، ص ٢٦٤-٢٦٥.

(٢) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهج ص ٢٣.

(٣) نفسه / ٢٤-٢٥.

الذين يردون العملية الإبداعية إلى العُقد كما فعل فرويد، الذي عرف الفن بأنه عبارة عن مكبوتات جنسية متسامية<sup>(١)</sup>، يتقصون من قيمة التصور أو يرفضون أثره في العملية الإبداعية، فهذا في الحقيقة خطأ، لأن البون شاسع بين عمل يتم عن إيمان ورضى أي نتيجة انتخاب وبين عمل يتم تحت تأثير العقد والضغط النفسية أي نتيجة «انفجار»<sup>(٢)</sup> بمعنى آخر؛ إن الإبداع الذي يتولد نتيجة تصور إسلامي نقي يتميز «بالاختيار» للعناصر الفنية التي تشكل النص الأدبي، والفن ولا شك يتوقف على عملية الاختيار إذ إن الأسلوب كما يرى علماء الأسلوب يتمثل «في الهيكل الاختياري الذي يتكون من مجموعة العناصر الممكنة في لغة معينة عندما تقوم بدور المؤشر على اعتبار أن هناك أنماطاً مختلفة من الاختيار؛ فالرفض التام لعنصر ممكن أو الإصرار الحتمي على إيراد عنصر ممكن باستمرار في مكان آخر يشكلان ملامح أسلوبية، كذلك المستويات المختلفة لإيراد العناصر بمعدلات معينة مع استبعاد العناصر الأخرى، كل هذا يمثل أنماطاً من الاختيار يتحدد الأسلوب على أساسها»<sup>(٣)</sup>.

وهذا الرأي هو نفسه الذي تؤكد نظرية (الشعرية) في حديثها عن أهمية الرؤية في الصياغة الفنية، فقد ذهب (تزييطان طودوروف) إلى أن «الوقائع التي يتألف منها العالم المتخيل لا تقدم لنا أبداً في ذاتها بل من منظور معين وانطلاقاً من وجهة نظر معينة، وهذه الألفاظ البصرية استعارية أو بالأحرى مجازية، «فالرؤية» تحمل هنا محل الإدراك برمته، ولكنها استعارة ملائمة لأن للخصائص المتنوعة للرؤية الحقيقة كلها ما يعادلها في ظاهرة التخيل»<sup>(٤)</sup>.

(١) مصطفى سوييف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص ٨٢.

(٢) مرتضى مطهري: الإنسان والإيمان، ص ٣٥.

(٣) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٨٩.

(٤) تودوروف: الشعرية، ص ٥٠، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توفيق للنشر، ط ١، ١٩٨٧، تونس.

أما ظاهرة «الانفجار» التي كثيراً ما يعجب بها النقد المعاصر؛ فإنها في الحقيقة - بتفكيكها للاختبار وللعقل المبدع - قد تؤدي إلى «كوارث فنية» تجني على المتلقي للنص الأدبي في أخلاقه وعقيدته وذوقه الجمالي، ويكفي العودة إلى ليليات امرأة أرق للكاتبة القصص الجزائرية رشيد بوجلدة - لوضع اليد على هذه الكوارث، التي إن هي إلا نتيجة طبيعية لغياب الوعي الروحي الذي يعين على الاختيار.

من هنا كان المفكرون الإسلاميون يرون أن ربط التصور بالآداب ضروري، لا سيما وأن الإيمان له آثار نفسية عظيمة يتميز بها الأدب الإسلامي مثل «التأول بدل التشاؤم، والتفتح بدل الانطواء، والأمل والرجاء بدل القنوط، والطمأنينة بدل القلق والاضطراب، والتمتع باللذات المعنوية بدل الانهماك في طلب اللذات المادية، وروح المقاومة بعدم الاستكانة والخنوع للمظالم»<sup>(١)</sup>.

### مفهوم العمل الصالح وعلاقته بالتصور والأدب

لقد سبقت الإشارة إلى أن الآية القرآنية التي حددت مفهوم الشعر الإسلامي مركزة أساساً على علاقة النص الأدبي بالتصور والمتلقي قد ربطت العملية الإبداعية بالإيمان والعمل الصالح، وقد عالجنا لحد الآن شيء من التفاصيل «الإيمان» كطاقة فعالة في هذا المجال، وبقي أن ننظر إلى «العمل الصالح» شيء من العمق، وليبان ذلك بحسن بنا أن نعيد هنا الآية بنصها لننتقل منها، قال تعالى: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٢٢٥﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ ﴿٢٢٧﴾﴾ [الشعراء: ٢٢٤ - ٢٢٧]. فمن البديهي أن الإيمان صفة ذاتية منها تنبثق

(١) مرتضى مطهري: الإنسان والإيمان، ص ٤١-٣٨.

طبيعة الشعر الذي يعد في مضامينه وشكله منسجماً مع مفهوم الإيمان، ومن البديهي كذلك أن «العمل الصالح الذي نتظره من العملية الشعرية إنما هو الأثر الطيب الذي يتركه النص الأدبي الإسلامي في المتلقي، بحيث يعمل على توجيهه نحو الخير والإيمان، وإلا فإن الصالح سيفقد هنا معناه، ولعل ذكر الله، و«الانتصار» للمسلمين ليسا سوى نموذجين من هذا العمل الصالح المطلق الذي هو الثمرة الطبيعية للإيمان، والحركة الذاتية التي تبدأ في ذات اللحظة التي تستقر فيها حقيقة الإيمان في القلب»<sup>(١)</sup>.

لقد وقف سيد قطب عند الآية، ويهمننا من وقفته هنا ما يتعلق بكون الشعراء المؤمنين تضاف إليهم صفة "عملوا الصالحات" قال سيد قطب: «هؤلاء آمنوا فامتلت قلوبهم بعقيدة واستقامت حياتهم على منهج وعملوا الصالحات، فانجذبت طاقاتهم إلى العمل الخير الجميل ولم يكتفوا بالتصورات والأحلام، وانتصروا من بعدما ظلموا، فكان لهم كفاح ينفثون فيه طاقتهم ليصلوا إلى نصرة الحق الذي اعتنقوه... والصور التي يتحقق بها الشعر الإسلامي والفن الإسلامي كثيرة غير هذه الصورة التي وجدت وفق مقتضياتها»<sup>(٢)</sup>، وقد استند سيد قطب في رؤيته هذه لمعنى العمل الصالح كما ينبغي أن يظهر في العمل الشعري إلى حديث للرسول ﷺ وجهه إلى شعراء الإسلام يومئذ، وهو: «إن المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه، والذي نفسي بيده لكان ما ترمونه به نضح النبل»<sup>(٣)</sup>.

فالحديث يرفع عمل اللسان إلى مستوى عمل السيف والنبل، من حيث هو طاقة وقوة من قوى الجهاد الإسلامي، على أن هذا الجهاد يدخل إلى عالم

(١) في ظلال القرآن ٦ / ٣٩٦٧.

(٢) نفسه ٥ / ٢٦٢٢.

(٣) الحديث رواه الإمام أحمد.

الإنسان المسلم من زاوية ثانية هو «الجمال» فيصبح الشعراء الذين يعملون الصالحات هم الذين «انجبت طاقاتهم إلى العمل الخير الجميل» وهو عمل يتجاوز مستوى الخيال والأحلام، إلى مستوى الفعل المغير والمؤثر الذي ينصر الحق، ويدعو إلى ما فيه صلاح البشرية؛ فالعمل الصالح «هو كل عمل يتوجه به الإنسان إلى الله من عبادة وصناعة وعمارة، ولا يكون صالحاً حتى يستوفي الشروط التي بينها الله في دستوره، شروطاً شاملة، تشمل كل حياة الإنسان بالتفصيل، حياته الروحية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية والمادية، ومؤداها أن تقوم في الأرض حياة فاضلة راشدة نظيفة مهتدية يتمتع فيها الناس كلهم برزق الله الواسع على أخوة ومودة، في ظل الحق والعدل الأزليين، الحياة الروحية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية والمادية، هي في التصور الإسلامي جزء من العمل الصالح، الذي ينبغي للإنسان أن يقدمه إلى الله، ومن ثم فهي دائماً مرتبطة بالله»<sup>(١)</sup>.

إن الحديث عن العمل الصالح في مجال الأدب، يتجه بنا حتماً إلى التفرقة بين نظريتين في الفن، نظرية الفن للفن، ونظرية الفن للحياة. ولنجد أنفسنا نسارع إلى القول بأن نظرية الأدب الإسلامي بالمفهوم السابق تدخل في إطار النظريات التي تجعل الفن للحياة، وترفض كل فن لا يحقق للإنسان منفعة، على أن التفصيل في هذا الأمر مجاله الفصل اللاحق<sup>(٢)</sup>، ولكننا نختم هذا الحديث بنص للدكتور أحمد بسام ساعي، تحدث فيه عن أنماط ثلاثة من العمل الفني، منها واحد يدخل في سياق العمل الصالح، وهو الفن الذي يصاغ صياغة فنية تراعي خدمة العقيدة، وقد يكون مهماً أن نشير إلى أنه قد أورد ذلك في

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ٥٨.

(٢) انظر فصل: مفهوم الجمال الإسلامي، وانظر كذلك فصل الواقعية الإسلامية (البحث).

معرض حديثه عن الفن الذي أسماه «السامرية الجديدة عند نزار قباني»، وهي رمزية تدل على نفوره من فن يفتن الناس في دينهم على أساس أن «المؤكد تاريخياً أن عجل السامري قد فتن بدقة صنعة وغرائب صوته وحركته شعباً كاملاً»<sup>(١)</sup> قال: «والمطلوب أن نتصور سامرياً آخر يظهر علينا في هذا القرن بعجله الذهبي، وأن نتصور موقف الناس من هذا العجل الفريد، إنهم سيتوزعون من غير شك إلى ثلاثة فرقاء تبعاً لواقع اتجاهات النقد الحديث للفن».

١- الفريق الأول: يذهب الناس فيه إلى أنه معجزة القرن، ثم لن يلتفتوا إلى ما يمكن أن تحدثه هذه المعجزة من فتنة تفتن البشر عن وحدانية الله، بل لن يلتفتوا إلى تصريحات السامري نفسه وهو يعلن أنه إنما صاغ هذا العجل ليتخذ به الناس إلهاً من دون الله، وإذا ذكرهم بعضهم بذلك قالوا: إنه عمل فني رائع وكفى، ويجب أن نفصل بين هذه الحقيقة وأي حقيقة أخرى حتى إن كان افتتان البشر به، فالفن شيء والإيمان بالله شيء آخر مختلف تماماً. ولا ينبغي لنا أن نحكم على أحد الأمرين من خلال الآخر، وهم يعلمون رغم ذلك أن الأول مقدمة، والثاني نتيجة حتمية لتلك المقدمة.

٢- والفريق الثاني: أقل تشدداً وأكثر سذاجة، وسيقبل العجل على أنه عمل فني طيب، وسيحسن الظن بالتأنيج التي قد يؤدي إليها، ولن يجد في هذه النتائج ما يخالف عقيدة الأمة أو يشكل خطراً على مجتمعها، لأن العقيدة والفن منفصل أحدهما عن الأول، فتلك دينية وهذا دنيوي، وسيقول للمتشددين: لا خطر على الفكر من الفن، وإن حدث أن وقع في المستقبل بعض الذي نحذرون، فإن السامري الفنان لم يهدف إليه ولم يتعمده، وهنا يلتقي هؤلاء مع

(١) أحمد بسام سامي: الواقعية الإسلامية ص ١٠٩.

الفريق الأول التقاء تاماً رغم توفر حسن النية لديهم.

٣- والفريق الثالث سينظر في المسألة عميقاً ويستبصر المستقبل ببصيرته النافذة، وسيرى في هذا العمل الفني الرائع خطراً على عقيدة الأمة، لأنه لم يوضع في الأساس لخدمة هذه العقيدة، بل لتجريد المؤمنين منها وفتنتهم عن دين الله ووحدانيته، ولا يقبل هذا الفريق الفصل بين "فنية" العمل "و"الفكرة" أو "الغاية" التي صيغ من أجلها ما دام سيؤدي في النهاية - مهما كان جميلاً فاتناً - إلى الخسارة والهلاك<sup>(١)</sup>.

وقد تساءل بسام سامي: أين يضع نزار قباني بين أصناف السامريين الثلاثة أيكون من النوع الثاني الذي يخادع الناس ويطن حقيقة مراميهِ فلا يظهر لهم؟ أم من النوع الثالث الذي رفع من ذهنه الخير والشر معاً فهو يكتب إذ يكتب للفن وللفن وحده ولتكن نتائج ذلك في نفوس الناس ما تكون؟ وينتهي به العقل النقدي أخيراً إلى أن يضعه مع النوع الثالث من السامريين سامري بريء أثقن صنعته وأجاد فنه<sup>(٢)</sup> وذلك لأن «الخط الإنساني التصاعدي في شعر نزار والاتجاه الواضح لهذا الخط من المحسوس إلى المجرد، من المرأة إلى الوطن من الطين إلى الروح، من الواقع الأرضي إلى الحقيقة العليا، كل هذا يشر في نظرنا في النهاية الختمية لهذا الخط، والحقيقة الكبرى التي تنتهي إليها كل حقيقة في هذا الكون: الله، وسيجد نزار قباني نفسه في النهاية وجهاً لوجه أمام تلك الحقيقة إذا لم تكن هذه النهاية قد لابسته الآن حقاً وبات يحسها أقرب إليه من جبل الوريد»<sup>(٣)</sup>.

والواقع أننا عندما نتأمل قصائد له كهذه الآيات:

(١) أحمد بسام سامي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد ص ١٠٩-١١٠.

(٢) نفسه ١١٢.

(٣) نفسه / ١١٨.

جلودنا مئة الإحساس

أرواحنا تشكو من الإفلاس

أيامنا تدور بين الزار والشطرنج والنعاس

هل نحن "خير أمة أخرجت للناس" (١)

ندرك جدية الشاعر الذي بدأ يتجه نحو العمل الصالح، لا سيما وقد أدرك سر موتنا وإفلامنا الذي أخرجنا من دائرة ﴿كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَنَهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ﴾ (آل عمران: ١١٠) ووضعنا حيث نحن من التخلف والضياع:

خلاصة القضية

توجز في عبارة

لقد لبسنا قشرة الحضارة

والروح جاهلية (٢)

هكذا الشاعر حينما يدرك قيمة الشعر في ضوء التصور الإسلامي، فيتبين له جلياً الفرق بين اللب والقشرة، والجاهلية والإسلام، وعندئذ يكون قد وظف شعره في العمل الصالح، بعيداً عن السامرية والزخرفة الفنية، قريباً من الجمال الأدبي الحق الذي يجمع إلى أدبية الشكل أدبية المضمون، وإلى جمال الظاهر جمال الباطن، ذلك لأن الإسلام - حتى على مستوى التشريع - نراه يسير "في خطين متوازيين لا يستغني أحدهما عن الآخر، بلقائهما يسطع الجمال الإنساني، فإذا الإنسان في بهاء ملائكي؛ خطان كلاهما موجب، وتلك سمة الصنعة

(١) نزار قباني: الأعمال السليبية، ص ١٠.

(٢) نفسه ص ٧.

الإلهية؛ خط يُعنى بتشريعات الصورة الظاهرة، والآخر يُعنى بالصورة الباطنة، غاية الأول السعي لإيجاد المظهر الجمالي، وغاية الثاني السعي لإيجاد الموقف الجمالي... وإذا فتحنا أمام قسمين: القسم الأول ويتناول جماليات المظهر والقسم الثاني ويتناول جماليات الباطن<sup>(١)</sup>.

ومن هنا كان النقد الإسلامي - حتى على مستوى التشريع الرباني - قد اتخذ موقفاً حاسماً من الزخرفة التي يمكن ترجمتها هنا بما يسمى الفن للفن، فبين الله سبحانه وتعالى أن زخرفة القول لا تجدي نفعاً، بل قد تدخل في مجال يضر ويضلل فقال: ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الْإِنسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُورًا وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ ﴿١١٦﴾ وَلِتَصْغَى إِلَيْهِ أَفْئِدَةُ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ وَلِيَرْضَوْهُ وَلِيَقْتَرِفُوا مَا هُمْ مُّقْتَرِفُونَ ﴿١١٧﴾﴾ [النعام: ١١٢، ١١٣]، فالزخرفة في القول قد تكون من عمل شياطين الإنس، الذين يخدعون بما يصنعون الغافلين من الناس الذين «يزين بعضهم لبعض القول والفعل». فيخضعون للشياطين معجيين بزخرفهم الباطل، معجيين بسلطانهم الخادع ثم يكسبون ما يكسبون من الإثم والشر والمعصية والفساد، في ظل الإيحاء وسبب هذا الإصغاء... يمد بعضهم بعضاً بوسائل الخداع والغواية... يزين بعضهم لبعض عدااء الحق وحرية الماضي في المعركة معه طويلاً<sup>(٢)</sup>، وسنعود لهذا الأمر تفصيلاً في الفصل المقبل إن شاء الله.

وخلاصة الأمر أن التصور الإسلامي جزء أساس في العملية الإبداعية التي تنتمي إلى الحضارة الإسلامية وأن هذا التصور له خصائصه ومميزاته التي تميز بها

(١) صالح أحمد الشامي: التربية الجمالية في الإسلام ص ٥٣.

(٢) في ظلال القرآن ٣/ ١١٩٠-١١٩١.

عن كل تصور وضعي أو سماوي، ولا سيما المحرف منه، ولئن كان من أبرز خصائصه قاعدة الإيمان بأركانها الخمسة، فإن الإيمان بالكتاب هو الذي يجعل الحضارة الإسلامية حضارة نص، ومن ثم يصبح الأدب الإسلامي يمتلك دون غيره من الآداب هذه الميزة التي تجعله أدباً يركز على نص ينظم ضوابطه ويجعله فعالاً صالحاً يجمع إلى جمال الظاهر جمال الباطن، وكل هذا لأن الأديب يمتلك من خلال القرآن تصوراً أسمى للآلوهية والربوبية ويتميز بالثبات والشمول والإيجابية والواقعية والتوحيد «إن التصور الإسلامي للآلوهية وللوجود الكوني وللحياة وللإنسان تصور شامل كامل، ولكنه كذلك تصور واقعي إيجابي، وهو يكره بطبيعة الحال أن يتمثل في مجرد تصور ذهني معرفي لأن هذا يخالف طبيعته وغايته، ويجب أن يتمثل في أناسي وفي تنظيم حي، وفي حركة واقعية، وطريقته في الكون أن ينمو من خلال الأناسي والتنظيم الحي والحركة الواقعية حتى يكتمل نظرياً في نفس الوقت الذي يكتمل فيه واقعياً، ولا يتفصل في صورة نظرية، بل يظل ممثلاً في الصورة الواقعية»<sup>(١)</sup> وقد كان الفن الإسلامي مذ كان مرتبطاً بهذا التصور إن قليلاً أو كثيراً، وقد لاحظ ذلك حتى المستشرقون، وليس أدل على ذلك، من الإشارة التي ذكرها ريتشارد اتنجهام في مقاله «خصائص الفن الإسلامي» من أنه عجز أن يعزل الفن عن مبادئ أربعة ترجع إلى الدين؛ وهي: الخوف من الآخرة، ونسبة محمد ﷺ والخضوع لله، وأهمية النص القرآني<sup>(٢)</sup>.

\* \* \*

(١) في ظلال القرآن ١٣/٢، ١٠١٣.

(٢) محمد أحمد حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي من ٦٥.

## الفصل الثالث

### مفهوم الجمال من وجهة نظر النقد الإسلامي

#### توطئة

يستتج كثير من النقاد وعلماء الجمال الذين يدرسون تاريخ مواقف العلماء والفنانين من رسالة الفن أن هناك بالجملة موقفين متمايزين: موقف الأخلاقيين وموقف الجمالين.

فالأخلاقيون يسألون: لِمَ أنشأ الشاعر قصيدته؟ طالبين معنى مفارقاً لتشكيله، وهنا يقل الاهتمام بالكيفية التي هي - كما يرى تليمة - جوهر الشعر.

والجمالون الشكليون يسألون: كيف أنشأ الشاعر قصيدته؟ طالبين بناءً شكلياً مفارقاً لسياقه التاريخي الاجتماعي، وهنا تضعيع بنية الموقف، وهي الدلالة النهائية لبنية التشكيل.

فالمنحيان: الأخلاقي والجمالي الشكلي - كما يرى تليمة - مجافيان للعلم ولا مجال للتوفيق بينهما إذن<sup>(١)</sup>، ومن هنا يتبادر إلى الأذهان وهي تدرس الفن الإسلامي السؤال التالي:

ما موقف الإسلام من مشكلة الجمال؟ أهو يرى الجمال في مضمونه، أم في شكله، أم يراه فيهما معاً؟

لكي نتعرف ذلك ينبغي أن ندرس قضايا مختلفة، مثل الفرق بين جمال

---

(١) عبد المنعم تليمة: مدخل إلى عالم الجمال الأدبي ص ٩٩.

الظاهر وجمال الباطن، والجمال والبعد الحضاري، والنص بعده مرجعية الفهم الإسلامي للجمال، والجمال والمتعة في التصور الإسلامي، وعلام يسمو الفن بسمو فهم الجمال ومقاصده، والجمال والمثل العليا.

### جمال الظاهر وجمال الباطن

لئن كان النقد النفسي قد أقر بعجزه عن حل مشكلة الجمال صراحةً على لسان فرويد؛ إذ قال: «إن التحليل النفسي ليس عنده ما يقوله لنا عن الجمال، وليس هناك إلا نقطة واحدة يمكن تأكيدها، وهي أن الانفعال الفني شيء مشتق من الإحساسات الجنسية، وهو مثال نموذجي على ميل ممنوع من تحقيق هدفه»<sup>(١)</sup>، فإن المنهج الإسلامي له ما يقوله في قضية الجمال، وذلك في نظري يعود إلى المطلق المركزي لكل من المنهجين، إذ يبدو لي أن فرويد قد اتجه نحو اللذة الخيالية المعتمدة على الخيال الأولي، وهو أشبه بالذاكرة في استرجاع الصور، ومن هنا تكون اللذة نتيجة أحلام اليقظة التي يعيشها الفنان والقارئ المريض كذلك<sup>(٢)</sup>، أما الفهم الإسلامي للجمال فقد اتجه نحو اللذة الواقعية والأخلاقية، ومن ثم بانتهى له عناصر الجمال الظاهري والباطني جلية يستطيع من خلال تفحصها أن يحل مشكلة الجمال، بل وأن يعطي الجمال معنى إيجابياً وفعالاً ومشروعاً كذلك، ومن ثم يجعلنا نضحك من مقولة فرويد السابقة، والتي قال فيها أيضاً: «يبدو لي أنه مما لا مجال للمناقشة فيه، أن جذور فكرة «الجميل» تسوي في التهيج الجنسي، وأن الشيء الجميل لا يعني من حيث الأصل إلا الشيء المهيج جنسياً، وليس يتناقض مع هذا أن تكون الأعضاء

(١) فرويد: قلق الحضارة - مجلة التحليل النفسي، ج ١٢ ص ٧١٠، وانظر سلمي الدروبي: علم النفس والأدب ص ٢٤٢.

(٢) انظر مصطفى سوييف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص ٧٤.

التناسلية نفسها التي يثير منظرها أكبر تهيج جنسي لا يمكن أبداً أن تعد جميلة»<sup>(١)</sup> كما نضحك كذلك من النظرية الماركسية حين ترى أنه «لا يحكم على الفن من خلال قيمته الجمالية، بل من جهة علاقته بتشجيع الثورة»<sup>(٢)</sup>.

يتضح الفهم الإسلامي للجمال بهذا المنهج الذي يرى الجمال في البنية كلها شكلاً ومضموناً، ظاهراً وباطناً، في فترة مبكرة من حياة الإسلام، ولكن يبدو أنها تجسدت بصورة واضحة عند الغزالي أبي حامد (٥٠٥هـ) الذي قرر بعد تأمل علمي لهذه المسألة: «أن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة»<sup>(٣)</sup>. على أن الغزالي قد غالى في انتفاص قيمة المدرك الجمالي الظاهر بحيث «يدركه الصبيان والبهائم» في حين جعل المدرك الجمالي الباطني «يختص بإدراكه أرباب القلوب، ولا يشاركونهم فيه من لا يعلم إلا ظاهراً من حياة الدنيا»<sup>(٤)</sup>.

ومن اللافت للانتباه في المعرفة الجمالية عند الغزالي، أنه جعل لهذا الجمال الباطن أسباباً تربطنا أشد ارتباط بالفصل السابق؛ أعني تربط الجمال الباطن بالتصور الإسلامي في جميع وجوهه تماماً على الصورة التي مر ذكرها في خاتمة الفصل حين لاحظنا أن المستشرق (ريتشارد تنجهاوسن) R. Etinghausen قد عجز عن أن يفصل بين الجمال والعقيدة في الفن الإسلامي<sup>(٥)</sup>.

أقول: إن الغزالي يرى أن جمال الباطن يرجع إلى ثلاثة أصول:  
أحدها: العلم بالله وملائكته وكتبه ورسله وشرائع أنبيائه.

(١) سامي الدروبي: علم النفس والأدب، ص ٢٣٧.

(٢) صالح أحمد الشامي: الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص ٥٣.

(٣، ٤) إحياء علوم الدين، ٢٥٩٦/٥.

(٥) راجع خاتمة الفصل السابق.

والثاني: القدرة على إصلاح النفوس وإصلاح العباد، بالإرشاد والسياسة.  
والثالث: التنزه عن الرذائل والخبائث والشهوات الغالبة الصارفة عن سنن  
الخير الجاذبة إلى طريق الشر<sup>(١)</sup>.

على أن الانتقاص من قيمة الجمال الظاهري لا يعني الانتقاص من حب  
الجمال، بل على العكس تماماً فهو يرى أن «كل جمال محبوب عند مدرك  
الجمال وذلك لعين الجمال، لأن إدراك الجمال فيه عين اللذة محبوبة لذاتها لا  
لغيرها، ولا تظن أن حب الصور الجميلة لا يتصور إلا لقضاء الشهوة، فإن  
قضاء الشهوة لذة أخرى قد تحب الصورة الجميلة لأجلها، وإدراك نفس الجمال  
أيضاً لذبة فيجوز أن يكون لذيقاً لذاته، وكيف ينكر ذلك والخضرة والماء الجاري  
محبوب لا ليشرب الماء وتوكل الخضرة أو ينال منها حظ سوى نفس الرؤية»<sup>(٢)</sup>.

فالجمال إذن محبوب من حيث هو جميل سواء أكان جميلاً بسبب «تناسب  
الخلقة والشكل» وما هو من مدركات البصر والمخيلة والسمع، أو كان من  
مدركات القلب والبصيرة، غير أن هناك تفاوتاً بين المدركات لاعتبار أساسي  
ومقياس جوهرى هو «الكمال اللائق بالمدرك الجمالي الممكن له» فإذا كان جميع  
كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من  
الحسن والجمال بقدر ما حضر<sup>(٣)</sup>، فالجمال ليس قصراً على المحسوسات المدركة  
بالحواس، وإنما هو موجود أيضاً «في غير المحسوسات» إذ يقال: خلق حسن  
وهذا علم حسن، وهذه سيرة حسنة وهذه أخلاق جميلة... وشيء من هذه  
الصفات لا يدرك بالحواس الخمس، بل يدرك بنور الصورة الباطنة، وكل هذه

(١) إحياء علوم الدين ٥/٢٥٩٦.

(٢) نفسه / ٢٧٨٥.

(٣) نفسه / ٢٥٨٨.

الخلال الجميلة محبوبة»<sup>(١)</sup>.

فالجمال هنا أو هناك هو جمال لكماله اللائق به، «وكل حسن وجمال فلا يخلو إدراكه من لذة، ولا أحد ينكر كون الجمال محبوباً بالطبع»<sup>(٢)</sup> ولذا يضيف الغزالي قائلاً: «كل جمال وحسن فهو محبوب والصورة ظاهرة وباطنة والحسن والجمال يشملهما، وتترك الصورة الظاهرة بالبصر الظاهر، والصورة الباطنة بالبصيرة الباطنة، فمن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذ بها ولا يحبها ولا يميل إليها، ومن كانت البصيرة الباطنة أغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة، فشتان بين من يحب نقشاً مصوراً على الحائط لجمال صورته الظاهرة، وبين من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة»<sup>(٣)</sup>.

ويمكن أن تستنبط من هذه الملاحظات، التي تتسم بالعمق والجدة في إدراك الجمال أن:

١- الفهم الإسلامي للجمال يشمل جانبي العمل الفني؛ الشكلي والمضموني، فليس هناك جمال في الشكل مفصلاً عن مضمونه، وإن أمكن رؤية الجلال في الشكل الناقص.

٢- الوسيلة المدركة للجمال تنقسم إلى بسيطة وعميقة:

أما البسيطة، فهي الحواس التي تدرك الجمال الظاهر، أي الصورة الخارجية للشيء الجميل.

(١) إحياء علوم الدين ٥/ ٢٥٨٩.

(٢) نفسه / ٢٥٨٨.

(٣) نفسه / ٢٥٩٠ - ٢٥٩١.

أما العميقة فهي البصيرة الباطنة التي تعي الجمال الباطن أي الصورة الباطنة للموضوع الجميل.

٣- الجمال الباطن لا يدركه إلا قليل من الناس، هم الذين رزقوا البصيرة التي تنفذ إلى أعماق الموضوع الجميل لتدركه مشاكلاً لصورته الظاهرة، إنه مما «يختص بإدراكه أرباب القلوب».

٤- الجمال الظاهر مما يدركه الإنسان البسيط وحتى الحيوان، لأن إدراكه يتم بعين الرأس وهي ملك للإنسان والحيوان، وقد رأى هيجل كذلك: «أن الإدراك الحسي البحت هو أسوأ إدراك، وأقله ملاءمة للروح وهو يكمن بصورة رئيسية في النظر، في السمع، في الإحساس»<sup>(١)</sup>.

٥- اللذة المتحققة من إدراك الجميل تختلف في قوتها وضعفها باختلاف القدرات التي تدرك الموضوع الجميل، فالذين يدركون الصورة الظاهرة يلتنون بها ولا يتجاوزون إلى الصورة الباطنة، أما الذين رزقوا البصيرة وأدركوا بالبصر والبصيرة، فإن اللذة عندهم أقوى لإدراكهم الجمال الظاهر والجمال الباطن، ولذلك ترى الفرق شامعاً بين من يلتذ بحبه «نقشاً مصوراً على الحائط لجمال صورته وبين من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة».

٦- حب الجميل ليس مستتباً بالضرورة رجاء قضاء الشهوة، لأن قضاء الشهوة لذة أخرى قد تحب الصورة الجميلة لأجلها وقد لا تحب، أما الجمال فيحب لجماله، الذي يحقق اللذة النوعية المفصولة عن الشهوة.

٧- الجمال محبوب بالطبع، سواء جمال الحلال الجميلة كالسيرة الحسنة والمعظمة والجلال، أو جمال الشكل.

(١) هيجل: مدخل إلى علم الجمال، ص ٧٤، ترجمة جورج طرابيشي.

٨- الجمال من هذا المنظور الإسلامي يحكمه التصور الإسلامي، من ثلاثة أقطار أساسية هي:

- أ- الإيمان كأساس نفسي، تنبثق منه وسائل إدراك الجميل.
  - ب- الإصلاح كرسالة للعمل الجميل، وغاية للفن.
  - ج- التنزه عن الوسيلة المناقضة لمقتضيات الإيمان، وهذه هي التي تحدد الشكل والأداة التي تستخدم في الفن الجميل.
  - ٩- للجمال الباطن أثره القوي في تحسين الصورة الظاهرة.
- كانت تلك الأفكار عن الجمال بما أنتجه الفكر الإسلامي والذوق الإيماني في وقت مبكر من حياة الحضارة الإسلامية، تجلت في رؤية أبي حامد الغزالي للجمال، وليس من شك أن كثيرين غيره قد عرضوا لهذا الموضوع، نذكر مثلاً أبا حيان التوحيدي، وابن قيم الجوزية، الذي أدرك أن «الجمال الباطن يزين الصورة الظاهرة وإن لم تكن ذات جمال»<sup>(١)</sup>، وابن تيمية وأبا هلال العسكري، والمفسرين الذين توقفوا عن بعض الآيات التي ستعرض لها من بعد، وقد أشار صالح أحمد الشامي إلى ذلك في بحوثه التي عنيت خاصة بفكرة الجمال الإسلامي<sup>(٢)</sup>.

فهل عرض المعاصرون لهذه القضية؟ وكيف فهموا الجمال؟ وهل ساروا على طريق السلف في إعطاء الأهمية للجمال الباطن، وجعلوه الأساس؟ أم غيروا ليسقطوا في لعبة الأشكال والصور الظاهرة؟

(١) ابن قيم الجوزية: روضة للحين، ص ٢٣١ عن أحمد الشامي: الترية الجمالية، ص ١٥٣.

(٢) صالح أحمد الشامي: ولا سيما كتبه: الترية الجمالية في الإسلام - الظاهرة الجمالية في الإسلام - ميادين الجمال.

## مالك بن نبي: الجمال والبعد الحضاري.

مالك بن نبي هذا العبقرى الذى أعطى الحضارة الإسلامية أهمية لا مثيل لها قد عالج من بين ما عالج من مشكلات الحضارة «مشكلة الجمال»، وأسارع إلى الحكم لأقول: سنرى منه العجب العجائب، لا سيما وقد ربط الجمال بالرسالة الحضارية للمسلمين، مقارناً ذلك بالحضارة الغربية.

لقد نظر مالك بن نبي في ملحوظات الغزالي السابقة، وذكر أنه واحد من عنوا بالنفس الاجتماعية من علماء الأخلاق، فبعثهم ذلك «الدراسة الجمال وتقديره في الروح الاجتماعية»<sup>(١)</sup>، وهذه الملاحظة تبين من جهة ارتباط الفكر الجمالي عنده بأفكار السلف، ومن جهة ثانية تبين فهمه لدور الجمال في المجتمع والحياة.

وعنده أنه «لا يمكن لصورة قبيحة أن توحى بالخيال الجميل، فإن لمنظرها القبيح في النفس خيلاً أقبح، والمجتمع الذى ينطوي على صورة قبيحة، لابد من أن يظهر أثر هذه الصورة في أفكاره وأعماله ومساعيه»<sup>(٢)</sup>.

ف للجمال إذن - مبدئياً - رسالة في بناء الخلفية الثقافية للمجتمع، تلون بثلونه حسناً وسوءاً «فالجمال الموجود في الإطار الذى يشتمل على ألوان وأصوات وروائع وحركات وأشكال يوحي للإنسان بأفكاره، ويطبعها بطابعه الخاص في النوق الجميل أو السماجة القبيحة»<sup>(٣)</sup>.

ومن هنا وجب على الرؤية الإسلامية للجمال - كما يرى مالك بن نبي - أن تجمع أبداً بين شعيرتين أساسيتين في المشروع الحضاري؛ هما: الحق والجمال

(١) مالك بن نبي: شروط النهضة، ص ٩١.

(٢) نفسه / ٩١.

(٣) نفسه / ٩١.

«فشعيرة الحق يجب أن تسود في حياة شفافة متخلصة من أوشاب زواياها المعتمة، حيث تتلاقى الأرواح الخبيثة للتأمر على أسلوبها كما يتكاتف قُطَاع الطرق عادة ضد أمن بلاد ما، وشعيرة الجمال لا يجب أن تقتصر هيكلها الخاصة على المسرح والموسيقى أو الشعر، ولكن يتعين أن تنبث في سائر وجوه النشاط، حتى في طريقة زراعة «الكرب» و«البصل» بترية أحد الحقول... يجب أن تكون حياتنا جميعها لوحة جميلة وأنشودة منغومة قصيداً خلافاً وحركة موقعة متناغمة، وعطراً متضوعاً أسراً»<sup>(١)</sup>.

الرؤية الإسلامية للجمال - عند ابن نبي - تربط بإحكام بين القيم الخلقية والقيم الجمالية؛ كأنهما معاً إذا تحققتا نتج المشروع الحضاري السامق، أما إذا انفصلتا فإن العمل الحضاري سيكون أعوج أعرج، بل سيكون صورة مشوهة. لذا «يمكننا القول: إن هناك بصورة عامة نموذجين من المجتمع: نموذج يقوم فيه النشاط أساساً على الدوافع الجمالية، ونموذج يقوم فيه النشاط على الدوافع الأخلاقية أولاً، وهذا الاختلاف الأساسي، ليس مجرد اختلاف شكلي، إنه يؤدي إلى نتائج تاريخية ذات أهمية كبيرة، فالنموذجان اللذان يختلفان هكذا بسبب اختلافهما في ترتيب عناصر الثقافة لا يتطوران في اتجاه واحد، بل إنه في بعض الظروف تنشأ بينهما مناقضات جذرية: حتى إن الأمر الذي لا يريد أحدهما - بل ولا يمكنه أن يريد - تحقيقه بسبب أخلاقي نرى الآخر يحققه بسبب جمالي»<sup>(٢)</sup>.

ويضرب مالك بن نبي مثالاً لذلك الاختلاف بين النموذجين الحضاريين اللذين لم يوفقا في ترتيب عنصري الحقيقة والجمال ترتيباً يحافظ على تطور

(١) مالك بن نبي: آفاق جزائرية، ص ١٤٠-١٤١.

(٢) مالك بن نبي: شروط النهضة، ص ١٠١-١٠٢.

الحضارة في الاتجاه السليم بنشاطي حضارتين؛ إذ إن «هذا المجتمع الغربي قد مارس من بين فنونه فن التصوير، وتصوير المرأة العارية على الخصوص بسبب الدافع الجمالي، بينما لا نرى الفن الإسلامي قد خلف آثاراً في التصوير كذلك الذي نشاهده في متاحف الحضارة الغربية؛ لأن الرادع الأخلاقي في المجتمع الإسلامي لا يطلق العنان للفنان أن يعبر عن كل ألوان الجمال وعلى الخصوص المرأة العارية»<sup>(١)</sup>، ومعنى ذلك أن القيمتين الجمالية والأخلاقية ضروريتان في أي نشاط حضاري وأن الاستغناء عن إحدهما أو الانتقاص من قيمتها يشوه المشروع الحضاري، «فكل ثقافة تتضمن عنصر «الجمال» وعنصر الحقيقة غير أن عبقرية إحدهما تجعل محورها «الجمال» بينما الأخرى تفضل أن يكون محورها «الحقيقة»، والاختلاف هذا يعود إلى الأصول البعيدة، فالثقافة الغربية قد ورثت ذوق الجمال من التراث اليوناني الروماني، أما الثقافة الإسلامية فقد ورثت الشغف بالحقيقة من بين ميزات الفكر السامي، فكان زعماء رواد الأولى وحملوا لوائها، زعماء الفن من فيدياس Phidias إلى ميخائيل أنجلو Michel Angelo بينما قادة الأخرى أنبياء من إبراهيم إلى محمد ﷺ «ومن هنا لم يكن من محض الصدفة، أو من لغو الحديث أن مؤرخي النهضة الأوروبية يحددونها بأنها رجوع إلى الحضارة الرومانية اليونانية»<sup>(٢)</sup>.

ولم يكن الاختلاف بين العطاء الغربي الإسلامي قاصراً على فن التصوير فحسب، بل تعداه كذلك إلى الفن الجمالي الأدبي؛ فكان لهذا الاختلاف في الأصول البعيدة للحضارتين أثره فيما يتجلى من أدب؛ «فالعبقرية الأوروبية أنتجت منهاج أدبية كتبت على رايتهما من خلال القرون أسماء لامعة

(١) مالك بن نبي: شروط النهضة، ص ١٠٢.

(٢) نفسه / ١٠٢-١٠٣.

إسخيل وسوفوكل إلى راسين ويلزك ودمستوفسكي حتى برناردشو، غير أن هذه العبقرية بعيدة عن وحي التوراة والإنجيل والفرقان، وعلى العكس من ذلك فإن الأدب الغربي والأدب الإسلامي بصفة عامة لم يتجع التراجيديا ولا القصة بل لم يحاول أن ينتجها إلا في القرن العشرين<sup>(١)</sup>.

وعليه فإن للتصور والمعتقد أثره القوي في الفن، بحيث نجد أن «كل ثقافة تتضمن علاقة (مبدأ أخلاقي/ ذوق جمالي) تكون ذات دلالة عن نوع عبقرية مجتمع معين، وهي ليست تطبع إنتاجه الأدبي بطابع خاص فحسب، وإنما تحدد اتجاهه من التاريخ أيضاً»<sup>(٢)</sup>، ومثال ذلك: أن ثقافة ما قد تستغلها في غياب الجمال نزعات الدروشة المرابطية، وقد تستغل أخرى من غياب القيم الأخلاقية خلاعة مطلقة العنان، تحكمها إحدى الإمبراطوريات الماجنات<sup>(٣)</sup>. ومن هنا يسوق ابن نبي القانون الآتي: «إذا كان الوفاء للقاعدة المتبعة، والتعلق بالقيمة الأخلاقية يجب أن يعمل على شدة وحدتها الملتحمة، في ربطهما للفرد بالجسم الاجتماعي؛ فإن الاهتمام بالصورة أو الشكل وشعيرة القيمة الجمالية يجب أن يعمل على الاحتفاظ لأسلوب حياتها برونقه، لأنه يتعين أن يكون التركيب المتألف للحقيقة والجمال أساساً لثقافتها»<sup>(٤)</sup>.

إن المبدأين؛ الأخلاقي والجمالي شعيرتان متكاملتان لا يمكن فصلهما في أي نشاط حضاري سليم؛ لأنه «إذا كان المبدأ الأخلاقي يقرر الاتجاه العام للمجتمع بتحديد الدوافع والغايات، فإن ذوق الجمال هو الذي يصوغ صورته...»

(١) مالك بني نبي: شروط النهضة، ص ١٠٣.

(٢) نفسه، ص ١٠٣.

(٣) مالك بن نبي: آفاق جزائرية، ص ١٣٨.

(٤) نفسه/ ١٣٩-١٤٠.

يعتبر ذوق الجمال من أهم العناصر الديناميكية في الثقافة؛ لأنه يحرك الهمم إلى ما هو أبعد من مجرد المصلحة، وهو في الوقت نفسه يحقق شرطاً من أهم شروط الفاعلية، حيث يضيف إلى الواقع الأخلاقي عند الفرد، دوافع إيجابية أخرى شأنها أحياناً أن تعدل بعض الدوافع السلبية، التي ربما يخلقها المبدأ الأخلاقي الجاف في سلوك الفرد، حينما يصطدم هذا السلوك الصادر عن مبدأ أخلاقي مجرد من الحساسية الإنسانية والذوق العام<sup>(١)</sup>.

إن العمل أياً كان نوعه عملاً أدبياً أو صناعياً أو زراعياً لابد أن يراعى فيه هذان الشرطان المتلازمان البعد الأخلاقي<sup>(٢)</sup> والبعد الجمالي «فالعمل يجب أن يقتزن بتعليقه الأخلاقي والاجتماعي، كما يجب أن يتخذ شكلاً معيناً، وأن يكون مليئاً ببعض المقاييس الجمالية المعينة، وهذا يمثل كذلك شرطاً من شروط فعاليته»<sup>(٣)</sup>.

والفن بعده إنتاجاً حضارياً، ينبغي أن يكون هادفاً، وهدفه تتحقق وفق الترتيب الأساس للبعدين؛ إذ «تبر أهمية الفن الجميل في أحد موقفين: فهو إما داع إلى الفضيلة، وإما داع إلى الرذيلة، فإذا ما حددت الأخلاق مثله، وغذى الجمال وحيه، فيتنبغي عليه أن يحدد هو وسائله وصوره الفنية للتأثير في الأنفس، ويبرز خطر الفن عندما يشرع في تقرير هذه الوسائل التي تجعله مريباً أو مفسداً، وذلك حسبما يختار في الصور والألحان، فالرقصة مثلاً إما أن تكون قصيدة شعرية أو حركة جنسية... فالتقرب من المرأة قد يكون بغزل

(١) مالك بن نبي: تأملات، ص ١٤٦.

(٢) هناك آراء تطرح مسألة الفن من زاوية تجرده من أي غرض؛ مثل مدرسة الفن للفن، وهناك آراء تركز في تحليلها على مسألة الموضوعات القبيحة؛ مثل صور الحيوانات البشعة، وهذا ليس أوان طرحها، ويمكن دراستها عند الرومنيين.

(٣) مالك بن نبي: آفاق جزائرية، ص ١٢٥.

شريف وقد يكون بغير ذلك . . . ومن المؤسف أن الرقصة عندنا أصبحت صورة جنسية فقط»<sup>(١)</sup>.

ولكن هذه الدعوة التي يقوم بها الأدب كهدف رسالي إما إلى الفضيلة إن كان المبدأ المهيمن هو الأخلاق، وإما إلى الرذيلة إن كان البعد المهيمن هو الجمال تحدد أمراً آخر خطيراً هو موقف مالك بن نبي من نظرتي الفن للفن والالتزام، فهو يرى أن «العلاقة التي نحن بصددھا، تحدد نزعة «الفن للفن» التي يتعارف عليها القوم في المجتمعات التي تمنح الأولوية «للنوع الجمالي» كما تحدد من ناحية أخرى نزعة «الأدب الملتزم في المجتمعات التي تقم الأخلاق بصورة ما على الجمال»<sup>(٢)</sup> بل ويحدد كذلك طبيعة الأدب الذي ينتمي إلى اتجاه معين يغلب عليه الطابع الأول أو الطابع الثاني، بحيث نجد أن الأدب الذي يتسم بالدعوة إلى العدوانية والظلم ينتمي إلى النوع الأول؛ لأن «كل ثقافة مسيطرة هي في أساسها ثقافة تنمو فيها القيم الجمالية على حساب القيم الأخلاقية»<sup>(٣)</sup> على أن ذلك لا يعني أن استعمال القوة يعني بالضرورة القطيعة الأخلاقية إذ إن «القوة» أحياناً هي ضرب من الجمال<sup>(٤)</sup> كما أن ذلك لا يعني أن مالك بن نبي ينتقص من قيمة الجمال، فهو في موضع آخر يبين أن الصناعة الفنية واجبة، وأن «الفن الذي ليس إلا رياء وكذباً وتصنعاً مخلاً ببعض الفنانين، الذين يهتمون مظهرهم بمبالغة في البساطة ليظهروا أصالتهم الفنية . . . إن هذا ليس من روح الفنون بل هو من باب الجنون، وواجبنا أن نضرب على أيدي أولئك المتبطلين فلا نسمح لهم بأن يشوهوا ذوقنا الفني باسم الفن والفن

(١) مالك بن نبي: شروط النهضة، ص ١٢٥.

(٢، ٣) نفسه، ص ١٠٤.

(٤) نفسه / ٩٩.

منهم براء»<sup>(١)</sup>.

ويلخص فكرته كلها في قوله: «مبدأ أخلاقي + فوق جمالي = اتجاه حضارة»<sup>(٢)</sup>. وبناء عليه، فإن الحضارة الغربية التي تعد قبة كثير من الفنانين المتصلين من الحضارة الإسلامية، هي من النوع الذي ضحى بالبعد الأخلاقي لصالح البعد الجمالي، فأنتج ثقافة يكون فيها «حمامات للكلاب وفيها بعض الناس يموتون جوعاً» وسيبه أن هذا الترتيب الذي حدد نوع الحضارة الغربية يعود إلى عصر النهضة في أوروبا، فمن المعلوم أن ذلك العهد قد نصب الجمال مثلاً أعلى في أفق الثقافة الغربية، وهذا ما لاحظته تولستوي في كتابه ما هو الفن حيث يرى أن فكرة الجمال بدأت تحتل المكان الأول في عصر النهضة، إنها استولت نهائياً على الشعور الغربي حوالي منتصف القرن الثامن عشر عند ظهور دراسات (وينجهمان) التي تشير إلى أن المبدأ الأخلاقي قد اضمحل في الفن وسلم مكانه للجمال<sup>(٣)</sup>.

ولكن هذا الاضمحلال الأخلاقي في الفن يسيطر بصورة أساسية على مستوى طول محور واشنطن إلى موسكو حيث تبدو لعين الناظر قتامة وسواد في المظهر الثقافي، أما على مستوى طول محور طنجة إلى جاكارتا فإن البياض هو المظهر الثقافي السائد، ومعناه أن صورة المظهر قد أظهرت في كلتا الحالتين العلاقة الجمالية الخاصة بوسط معين<sup>(٤)</sup>، بحيث نجد الانفعال الجمالي نفسه لباليه الأوبرا في باريس وموسكو<sup>(٥)</sup>.

(١) شروط النهضة، ص ١٢٨.

(٢) نفسه/ ١٠١.

(٣) مالك بن نبي: تأملات، ص ١٤٨ - ١٤٩.

(٤) مالك بن نبي: ميلاد مجتمع، ص ٢٩.

(٥) مشكلة الثقافة، ص ١٤٧.

### النص مرجعية الفهم الإسلامي للجمال:

من هذين النموذجين اللذين اخترتهما لأضرب بهما مثالا للفهم الإسلامي للجمال على مستوى تاريخ الحضارة الإسلامية يتبين لنا أن كلا من الغزالي (٥٠٥هـ) ومالك بن نبي (١٩٠٥-١٩٧٣م) على تباعهما الزمني - كما ترى - يتفقان في جوهر الإدراك الجمالي، سواء بالنسبة إلى علاقة الجمال الظاهري بالجمال الباطني، أو بالنسبة إلى أثر الجمال الباطني في الجمال الظاهري، أو بالنسبة إلى أثر الجمال في النشاط الحضاري سلباً وإيجاباً، ولتساءل الآن ما الذي جعل الإدراك الجمالي عند المسلمين - سواء علماء الشرع أو علماء الحضارة والاجتماع - يتجه وجهة واحدة لا تكاد نجد بينهما في الجواهر فروقاً؟ أظنني لا أكون مخطئاً إن قلت: إن السبب هو أن الحضارة الإسلامية بكل معطياتها هي حضارة نص، ومعنى ذلك أن التصور الإسلامي هو الذي يهيمن على عملية الإدراك الجمالي هيمنة كلية ويوجهها، وأحسب أن الآيات القرآنية التي تبين ذلك واضحة، وسكتفي هنا بذكر بعضها مشفوعاً بفهم العلماء لها، ولا سيما ابن قيم الجوزية (٧٥١هـ) الذي فهم قوله تعالى: ﴿يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُؤَارِي سَوْآتِكُمْ وَرِيشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَىٰ ذَٰلِكَ خَيْرٌ﴾ [الأعراف: ٣٢]، على أن الله سبحانه يحب ظهور أثر نعمته على عبده، فإنه من الجمال الذي يعبه، وذلك من شكره على نعمه، وهو جمال باطن فيجب أن يرى على عبده الجمال الظاهر بالنعمة، والجمال الباطن بالشكر عليه، ولمحبته سبحانه للجمال أنزله على عبده لباساً وزينة تجمل ظواهرهم، وتقوي تجمل بواطنهم<sup>(١)</sup>.

وكذلك كان فهمه للجمال من نص الحديث الشريف، إذ علق على قول الرسول ﷺ: «إن الله جميل يحب الجمال، ويجب أن يرى أثر نعمته على

(١) ابن قيم الجوزية: *الفتاوى*، ص ٢٣٨. تخريج وحواشي أحمد واتب عرموش، دار الفائق.

عبد، ويخضع البؤس والتبؤس بقوله: «والمقصود أن هذا الحديث الشريف مشتمل على أصلين عظيمين؛ فالوله معرفة، وآخره سلوك فيُعرفُ الله سبحانه بالجمال الذي لا يماثله فيه شيء ويُعبدُ بالجمال الذي يحبه من الأقوال والأعمال والأخلاق... فيعرف بالجمال الذي هو وصفه، ويعبد بالجمال الذي هو شرعه ودينه»<sup>(١)</sup>.

وعند تأملنا لفهم ابن قيم الجوزية للجمال من خلال النص، سواء النص القرآني أو نص الحديث الشريف نلّف فيه يجمع بين الجمالين: جمال الظاهر وجمال الباطن، أو قل جمال الشكل وجمال المضمون، ولكل لون من اللونين أساسه الذي يبنى عليه، فالأول أساسه الزينة، والثاني أساسه التقوى، ولكن الجمالين في النهاية يتكاملان، بحيث لا يمكن الاستغناء عن أحدهما، وهذا التكامل يتجلى أكثر ما يتجلى في معرفة الله سبحانه وتعالى إذ يعرف بالجمال الذي هو وصفه، ويعبد بالجمال الذي هو شرعه ودينه، بل إن ابن قيم الجوزية يعتقد أن «جماله سبحانه على أربع مراتب: جمال الذات، وجمال الصفات، وجمال الأفعال، وجمال الأسماء»<sup>(٢)</sup>، وهكذا يتبين لنا أن فهم الجمال عند المسلمين منطلقه النص، وأن هذا الجمال شامل لطرفي الشيء الجميل، وأن الجمال في التصور الإسلامي مقصود قصداً، ولعله لذلك كان صالح أحمد الشامي قد استعمل حديثه عن «الظاهرة الجمالية في الإسلام» بقوله: «وحديثنا في هذا الباب عن الظاهرة الجمالية في الإسلام، سنين فيه أصالة الجمال في المنهج الإلهي، إذ هو مقصد من المقاصد التي أمر الإنسان بالسعي إلى تحقيقها في ذاته وفيما يحيط به، كما نين فعالية الجمال وارتباطه بالعقيدة وبلوازمها

(١) الفوائد، ص ٢٤٠.

(٢) نفسه / ٢٣٥.

كذلك، وإنه لذلك؛ لأن النص القرآني هو المادة والدليل<sup>(١)</sup> ومن هنا تراه يلاحظ «أن القرآن الكريم استعمل لفظ «الجمال» في نطاق ضيق لم يتجاوز ثماني مرات؛ واحدة منها بصيغة المصدر، والباقي كانت صفة، وكلها في مجال الأخلاق باستثناء قوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾، أما لفظ «الحسن» فقد ورد في القرآن الكريم كثيراً في صيغه المختلفة، وقد استعمل في الصور كما استعمل في المعاني»<sup>(٢)</sup>.

وغير هؤلاء نجد محمد أحمد حمدون يتحدث عن الجمال منطلقاً من النص القرآني، فيقول: «ولقد وردت كلمة «الجمال» في القرآن الكريم مرة واحدة وفُسرَت بمعنى الزينة، وذلك في الآيات الكريمة: ﴿وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ﴾ ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾ ﴿وَتَحْمِلُ أَوْعَالَكُمْ إِلَىٰ بَلَدٍ لَّمْ تَكُونُوا بِالْغَيْهِ إِلَّا يَشْقِي الْأَنْفُسَ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرَّوُفٌ رَّحِيمٌ﴾ [النحل: ٥ - ٧]، والمتأمل لهذه الآيات يجد أن الجمال فعلاً غير المنفعة وغير اللذة الحسية، فالمنفعة هنا أربع: الدفء... والمنافع...، والاكل... والعون على الاتصال... وقد لوحظ أن الجمال واقع بين المنافع الثلاثة الأولى والمنفعة الرابعة،.. وفي هذا دالتان: الأولى أنه ليس سابقاً للمنفعة ولا تالياً لها، وإنما يصاحبها، والثانية أن يتفق معها في الغاية والحكمة، التي من أجلها سخر الرؤوف الرحيم هذه الأنعام لعباده، ولم نشأ أن نُفَصِّلَ معنى الجمال عن الزخرفة أو الزينة:...

أولاً: لأن الزينة هي المرادف للجمال في آية أخرى خاصة بمجموعة من هذه الحيوانات التي سخرها الله للإنسان حين قال تعالى: ﴿وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ

(١) صالح أحمد الشامي: الظاهر الجمالية في الإسلام، ص ١٠٩.

(٢) نفسه/ ١١٥.

لَتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً ﴿﴾ [النحل: ٨] فها هنا المتعة تقابلها الزينة، فإذا كان القرآن الكريم قد جعل الجمال صنو الزينة، فلن لنا - بل علينا - أن لا نفصل بينهما ونحن ندرس الجمال الفني.

وثانياً: لأن تحليل العطاء الجمالي الإسلامي في الفنون المختلفة يجب أن يقوم على أهم عناصر هذا العطاء، ولا شك أن الزينة أو الزخرفة هي المظهر الأول لهذه الجماليات<sup>(١)</sup>.

إن المرجعية التي ينطلق منها في الفهم الإسلامي للجمال هو النص القرآني، عليه يعتمد في تحديد علاقة الجمال بالمتعة، وعليه يعتمد في علاقة الكلمات أو المصطلحات الدالة على الجمال مثل: (الجمال، الزينة، الحسن) وهذه الاستنتاجات التي سجلها صحيحة وهامة غير أنني لا أشاركه الرأي في أن تعد الزخرفة مرادفاً للزينة والجمال بدليل مجيء كلمة «الزخرفة» مذمومة في قوله تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الْإِنْسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُورًا وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ ﴿١١٢﴾ وَلِتَصْغَى إِلَيْهِ أَفْئِدَةُ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ وَلِيَرْضَوْهُ وَلِيَقْتَرِفُوا مَا هُمْ مُقْتَرِفُونَ﴾ [الانعام: ١١٢-١١٣]، فالآية تبين أن القول المزخرف مرتبط بحالات مذمومة في التصور الإسلامي سواء بالنسبة للمبدع أو المتلقي: فالمبدع أنشأ ما أنشأ من زخرفة القول غروراً ومخادعة للسامعين، والمتلقي الذي أصغى لثل هذه الزخرفة الخادعة من غروراً ومهياً نفسياً لذلك، لأنه لا يؤمن بالآخرة أصلاً، فالذين يصغون أفئدتهم لا تؤمن، والذين يزخرفون من شياطين الإنس والجن، قال الزمخشري: ﴿زُخْرُفَ الْقَوْلِ﴾ ما يزينه من القول والوسوسة والإغراء على المعاصي ويموهه ﴿غُرُورًا﴾

(١) محمد أحمد حملون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص ٧٢-٧٣.

خدعاً وأخذاً على غرة»<sup>(١)</sup> وقال القرطبي: ﴿يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ زُخْرَفَ الْقَوْلِ غُرُوراً﴾ عبارة عما يوسوس به شياطين الجن إلى شياطين الإنس، وسمي حياً؛ لأنه إنما يكون خفية، وجعل تمويههم زخرفاً لتزيينهم إياه، ومنه سمي الذهب زخرفاً، وكل شيء حسن موه فهو زخرف»<sup>(٢)</sup>.

فالمفسران يشتركان في أن معنى الزخرفة هنا التمويه، من أجل الإغراء والمخادعة، وإذا كان التمويه يطلق عمماً حرف عن أصله أو كما قال الجوهري: «الزخرف: الذهب ثم يشبه به كل موه مزور»<sup>(٣)</sup>.

فإن كلمة الزخرفة، ليست مرادفة للجمال والحسن؛ لأن هذين يطلقان على جوهر الشيء، أما الزخرفة فتطلق على الأعراض المضللة بسبب تمويهها، وعلى حد تعبير عدنان علي رضا النحوي؛ فإن «الجمال يقوم على الحق ولا يرتبط بالباطل»<sup>(٤)</sup>، لأن الجمال في الإسلام يرتبط بالإيمان إذ «عندما ينشأ المؤمن على معاني الجمال هذه، وهو يحمل في قلبه الإيمان الصادق واليقين الثابت بقدسية هذا الجمال، يصبح إحساسه بالجمال في حياته كلها متجاوباً مع هذا الإيمان، متناسقاً مع هذا الطهر، يتتبع بذلك عن الجمال الخادع الخبيث، يتتبع عن سفاسف الأمور، ويرتبط بمعالي الأخلاق، ويرى نعمة الله عليه، ويظهر هو أثر هذه النعمة، ويتتبع عن البؤس والتباؤس»<sup>(٥)</sup>. ويبدو لي أن عدنان النحوي يقصد بالجمال الخادع الزخرفة الزائفة، لأن الجمال عنده «مرتبط بالمعنى الكريم

(١) الزمخشري: الكشاف مجلد ٢، ص ٤٥.

(٢) القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ج ٧، ص ٦٧.

(٣) معجم الصحاح: ج ٤ ص ١٣٦٩.

(٤) رضا النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته ص ٢٥٣.

(٥) نفسه / ٢٥٥.

والحسن الطاهر والجو النقي<sup>(١)</sup>. أما الزخرفة التي تنسجم في هدفيتها مع روح الموضوع، فهي من الجمال المطلوب.

إن الدكتور عدنان التحوي في حديثه عن الجمال إذا تتبعناه نجده يتخذ مرجعيته لفهمه من النص القرآني والحديث النبوي الشريف، ذلك ديدنه في كل مجالات الجمال، التي عرض لها في كتابه الأدب الإسلامي إنسانيته وعاليته ومنوجز الحديث فيها هنا.

ففي بيانه نظرة الإسلام إلى الجمال، قرر أنه سيتابع «قواعد الجمال في الإسلام ونظراته إليه من خلال آيات وأحاديث لتعرض لنا الجمال في جلال موكبه وإشراقه نوره»<sup>(٢)</sup>. وهذا يبين ما ذهبا إليه من أن مرجعية الفهم الإسلامي للجمال هي القرآن والسنة، ولكن ذلك لا يكفي، إذ لابد أن نستعرض معه مواطن الجمال ومجالاته التي حلدها في كتابه هذا.

١- جمال اللذة: ويوضحه معتمداً على حديث صحيح رواه عبد الله بن مسعود، هو قول رسول الله ﷺ: «إن الله تعالى جميل يحب الجمال» ويستتج منه أن الجمال صفة من صفات الله سبحانه وتعالى «إن الله جميل» والله كذلك يحب هذه الصفة العظيمة، إن الله تعالى جميل يحب الجمال، فالجمال إذاً تمتد في الكون كله، وأنه ينطلق من الحق وينبع منه، فهو إذاً حقيقة في عالم الغيب كما هو حقيقة قائمة في عالم المشهد، إنها حقيقة الوعي والإدراك والإيمان لا حقيقة السكر والغيبوبة<sup>(٣)</sup>.

٢- جمال الجنة: ويدركه الدارس من خلال آيات قرآنية يستنبط منها صورة

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعاليته، ص ٢٦٤.

(٢) نفسه / ٢٥٢.

(٣) نفسه / ٢٥٣-٢٥٤.

جمال الجنة... ، جمال في النفس، وفي المخلوقات، وفي الطعام واللباس والشراب، وجمال في الخدمة والمجلس. وتتوالى الآيات الكريمة تصف جمال الجنة هذا وصفاً عظيماً؛ وجاءت الأحاديث الشريفة تؤكد ذلك، بعد أن يبين نماذج من جمال الأشياء في عالم الغيب في الجنة يعود من جديد - كما لو أنه يخشى أن ننسى مرجعيته في فهم الجمال ليقول: «وهذا الجمال ليس شيئاً تقودنا إليه الفلسفة المضطربة ولا الأهواء العاصفة، ولكنه من علم الغيب أثباتنا الله إياه، وجعل الله في فطرتنا القدرة على معرفة بعضه أو العلم به أو تدبره. وما دام هو من علم الغيب، فلإننا نأخذ تعابير الكتاب والسنة، ولا نبعد تأويلها، لنخوض في فلسفة هي أعلى من قدرة البشر كله ونلتزم معاني الإيمان ونستخدم العقل لفهمه ونذكر ما أنزل الله، لا نبذل أو نؤول أو نحرف»<sup>(١)</sup>.

ومن الملاحظ أن نصه هذا الذي أكد به المرجعية لم يهمل الفطرة والعقل كعاملين أساسيين في إدراك الجمال، وهذه لفظة رائعة منه؛ لأنها توضح فهمه العميق للأسس الثلاثة، التي يبنى عليها التصور الإسلامي الصحيح للكون والحياة والجمال، وهي أسس تحددها الآية الآتية: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُّنِيرٍ﴾ [الحج: ٨]. قال الزمخشري: «والمراد بالعلم العلم الضروري (وبالهدى) الاستدلال والنظر لأنه يهدي إلى المعرفة، (والكتاب المنير) الوحي»<sup>(٢)</sup>.

وقال أبو حيان التوحيدي: «فكل شيء خارج عن الحكمة الإلهية والعقلية والطبيعية فهو ساقط بهرج»<sup>(٣)</sup>.

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ٢٥٧-٢٥٥.

(٢) الكشف ٦/٣.

(٣) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج ١، ص ٩٢.

ونجد كذلك من المعاصرين الدكتور عبد المنعم خفاجي، يذكر أن «أصول المعرفة في الإسلام ثلاثة: العلم الفطري المركوز في طبائع الناس كافة، والذي يرشد إلى التوحيد والإيمان والخير والفضائل الإنسانية، والعلم النظري المستفاد من الحجة والبرهان والبحث والتجربة... والعلم الثالث هو الوحي الإلهي، الداعي إلى الإيمان والدين والمثل والقيم الحضارية»<sup>(١)</sup>.

٣- الجمال في الكون: وهو عنده نتيجة طبيعية للعنصر الأول، الذي هو جمال الله وحبه للجمال، وهو جمال أودعه الله في هذا الكون، وأودع في الإنسان المدارك التي تعينه على تذوقه وتحسه، لذا «يظل الإنسان يدرك من جمال هذا الكون ما شاء الله له أن يدرك، وما يسر له سبل إدراكه بالفطرة السوية بالسمع والبصر وبالفؤاد والتذكير والموعظة يحملها الوحي الكريم ويبلغها الأنبياء والمرسلين ويحفظها منهاج الله»<sup>(٢)</sup>.

فجمال الكون من خلق الله، وهو جمال مقصود قصداً، ولذا كانت الآيات القرآنية نفسها تدعو الإنسان إلى تدبره، يستتج ذلك من قوله تعالى: ﴿إِنْ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لَآيَاتٍ لِأُولِي الْأَلْبَابِ﴾ [آل عمران: ١٩٠]، وقوله: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بَيْضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٍ ۚ وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ أَلْوَانٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ ۝ ٢٨﴾ [فاطر: ٢٧ - ٢٨]، ثم يعلق قائلاً: موكب الجمال موكب تمضي به السماوات والأرض، والماء والمطر والزرع والثمر والجبال بالوانها والناس بالوانها والدواب والأتعام بالوانها، موكب حافل جليل يراه العلماء

(١) عبد المنعم خفاجي: البحوث الأدبية تناولها ومصادرها، ص ٨٥.

(٢) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالمية، ص ٣٥٧.

فيخشون وينبون، خشية من الله، الذي أعطى كل شيء خلقه ثم هدى والذي صنع كل شيء فأنقته، والإتقان عنصر من عناصر الجمال وأساس من أسسه، والقرآن يعرض لنا نماذج من هذا الإتقان، الذي ينشر الجمال آيات دالات على الخالق المبدع<sup>(١)</sup>.

٣- الجمال في الإنسان: وهو جمال يحوي الظاهر والباطن؛ فالله وهب الإنسان جمالاً في الخلق والنفس وجعله في أحسن تقويم، ويصف القرآن الكريم هذا التقويم بقوله تعالى: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾ [التين: ٤٤]. أما جمال الإنسان في صورته وشكله، فإنه يظهر في صورة نموذجية بلغ فيها الجمال ذروته، فكان آية الحسن كما يصفها القرآن، وذلك هو جمال صورة نبي الله يوسف عليه السلام، قال الله تعالى: ﴿وَقَالَتْ أَخْرِجْ عَلَيْنَ قَلَمًا يَأْتِيهِ أَكْبَرُ نُهُ وَقَطْعَنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ [يوسف: ٣١] إنه وصف مليء بالخشوع والإكبار والتقدير والاحترام لجمال أخاذ وحسن باهر<sup>(٢)</sup>.

وأما الجمال الإنساني في عمله وفي شعوره وإحساسه وفكره وخياله وكلمته وبيانه فتجسمه آيات كثيرة كقوله تعالى: ﴿فَصَبِّرْ جَمِيلٌ﴾ [يوسف: ١٨]، وقوله: ﴿فَاصْفَحْ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ﴾ [الحجر: ٨٥]، وقوله: ﴿وَسِرْحُونُهُنَّ سَرَّاحًا جَمِيلًا﴾ [الأحزاب: ٤٩]، وقوله: ﴿وَأَصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلًا﴾ [الزمل: ١٠].

وهكذا يمتد الجمال في حياة المؤمن حتى يظل مشرقاً حوله في نفسه، في حسه، في فكره، في سرائره وضررائه، في فرحه وحزنه، ويمتد الجمال هذا الامتداد من إشراق الإيمان ووضاء العقيدة، ويصبح للجمال عند المؤمن معنى لم يعرفه أفلاطون ولا أرسطو ولا الرومان ولا فلاسفة أوروبا من بومجارتن

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعاليته، ص ٣٥٩-٢٥٨.

(٢) نفسه/ ٢٦٤.

وديدرو وكانت وفيتشه وشوبنهاور وهيجل وكروتشيه وغيرهم، ويمتد الجمال في الحياة والكون امتداد تناسق وتكامل في نظرة شاملة أصيلة<sup>(١)</sup>.

وهكذا يتبين لنا أكثر فأكثر اعتماد الدارس مرجعية واحدة في إدراك الجمال هي النص القرآني الذي يقدم ألواناً من الجمال في الحياة الإنسانية، لم تكن المدارس الغربية تعرفها لاعتمادها العقل وحده وسيلة لإدراك الجمال، ولعلها تستخدم الحدس أو الفطرة، ولكنها على أي حال لا تستخدم النص، ومن ثم تظل قاصرة في رؤيتها للجمال.

٤- الجمال في العمل الفني: وهو في الحقيقة لب الموضوع، بل إنه في رأي الدارس أكثر ما يهمننا من عمل ابن آدم.

وجمال العمل الفني يتوقف على الانسجام والتكامل بين العناصر الفنية الخمسة وهي: الصياغة الفنية، والموضوع، والشكل، والأسلوب، والعقيدة، على أن «الموضوع» - في رأيه لا في رأينا - هو المحور الذي يسيطر على العناصر كلها، لأنه يتولد من تفاعل الفكر والعاطفة بدافع الموهبة<sup>(٢)</sup>، بيد أن «ينبوع الجمال في العمل الفني يظل هو العقيدة الإسلامية، فهي التي تغذي الإنسان أساساً فكراً وعاطفة، وهي التي تحفظ فطرته وتنمي قدراتها، وهي التي ترعى الموهبة وتهب لها القوة والنماء والرواء... ويصبح الجمال في العمل الفني جمالاً أصيلاً، لا طلاءً يذهب مع الأيام، ولا زينة عارضة ولا زخرفاً كاذباً، إنه جمال أصيل، متصل بكل عناصر الجمال في الحياة، عميق الجذور، غني الرواء، ويصبح الجمال كذلك يقوم على دعائم قوية وركائز ثابتة لا تتزعزع،

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعقليته، ص ٢٦٦-٢٦٥.

(٢) نفسه/ ٢٦٨.

إن مادته الصديق والشرف، وغذائه الحق والبروة، ونهجه الاستقامة والعدل، فإن فقد شيئاً من ذلك فَقَدَ روح الجمال وجوهر الحسن، ويصبح الجمال على - هذه الأسس كلها - ليس ترفاً ولهواً ولا متعة مجردة من الغاية، ولكن يصبح في الإنسان وعياً وإدراكاً وإحساساً وشعوراً، إنه حقيقة لا وهم، ووعي لا غيبوبة، وصحوة لا سكر، وانتباه لا حذر، ولا تضييع لإرادة بسبب كما ضاعت عند شوبنهاور ولا تسقط أمانة، ولا يغيب هدف كما غاب عند غيره، ويمضي الجمال صفة أصلية للأدب الإسلامي، صفة حقيقية في جوهره ومادته<sup>(١)</sup>.

في العمل الفني - إلى جانب تلك العناصر الستة الأساسية التي محورها - في نظر عدنان النحوي - «الموضوع» ومنبعها «العقيدة» - يبرز عنصر آخر يعده الناقد من الأهمية بمكان في العملية الإبداعية وهو «النية»، إنها «العامل الدافع، وهو القوة المولدة، إن النية هي التي تهب للموهبة طاقة الحركة والعمل، وهي التي تساعد الموهبة لتعمل في العناصر الستة، تطلق حركتها، إن النية هي التي تولد الخفقة في الجمال، والدفقة في العطاء، حتى إنها لتكاد تكون هي ينبوع الحياة في الجمال، إن النية هي مفتاح الإيمان، هي طاقة العقيدة، هي باب الخير، وهي ينبوع النظرة والرواء... تهب للفتة ومضة الحياة وإشراق الجمال وكذلك للتعبير الفني وللأسلوب والشكل والموضوع، إنها ترسم الخط الذي ينطلق فيه العمل وتحدد الهدف الذي يتجه إليه، فهي ترسم المسار كله<sup>(٢)</sup>.

هل للنية فعلاً هذه الأهمية في العمل الفني؟ وما الفرق بينها وبين العقيدة؟  
أليست الأدوار التي أسندت للعقيدة هي نفسها الأدوار التي أسندت للنية؟  
إن النية في المعرفة الإسلامية تعني القصد وإرادة فعل ما، ومحل القصد

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعاليته، ص ٢٦٩-٢٧٠.

(٢) نفسه / ٢٧٠.

القلب، وزمن النية أول الفعل، وتبطل النية بمجرد رفضها أثناء العمل، وشروطها الإسلام والتميز والجزم لنفي التردد<sup>(١)</sup>، فهل يعني رضا النحوي النية بهذا المعنى الفقهي؟ أم يريد بالنية ما عناه النقاد القدماء، حين عدّوا النية أساساً في الشعر لهدف أخلاقي، هو نفي الشعر عن الرسول ﷺ حين وجد في بعض أحاديثه ما وافق عروض الشعر<sup>(٢)</sup>؟ يقول الباقلاني: «ولما يعد شعراً ما إذا قصده صاحبه تأتّى له، ولم يمتنع عليه» ويقول: «إن الشعر إنما يطلق متى قصد القاصد إليه على الطريق الذي يتعمد ويسلك»<sup>(٣)</sup>.

على أي حال، سواء أكان يعني ما يهدف إليه النقاد أو ما يعنيه الفقهاء، فإن الأمر في نظري لا يهم كثيراً، ولا يستحق هذه المتزلة التي وضعها فيه رضا النحوي، بحيث تصبح النية هي التي تولد الخفقة الجمالية، بل «هي ينبوع الحياة في الجمال» وهي «طاقة العقيدة»، ليعود إلى القول: «فالنّية هي القصد القائم على التقوى والإيمان، وهي العزيمة والتصميم المبني على العلم واليقين»<sup>(٤)</sup>.

ولما أقول ذلك لأن الإيمان والعقيدة هما العنصران اللذان يملكان القدرة على الهيمنة - فعلاً - على العملية الإبداعية بحكم كونها مركز التصور، الذي تنبثق منه الفنون الإسلامية. وقد عبر هو نفسه على ذلك حين قال: «وصدق النية لا يتعارض مع إعجاب الناس بهذه القصيدة أو هذا الموضوع ما دام مستوفياً عناصر العقيدة وأسس البلاغة». قال ذلك بعد أن قال: «نرى الأدب الإسلامي

(١) الفقه على المذاهب الأربعة ١/ ٥٧.

(٢) الباقلاني: إحصاء القرآن، ص ٥١، ٢٨٥، ٢٩٤.

(٣) نفسه / ٥٥٥٤.

(٤) نفسه / ٢٨٨.

يرتبط بالنية والقصد، حتى يرجو الأديب المسلم بأدبه وجه الله<sup>(١)</sup>، فالرأي هنا أصح وأدق وأكثر انسجاماً مع مفهوم الأدب الإسلامي، الذي ذكر في غير موضع أنه يقوم أساساً على العقيدة الإسلامية، فقال: «إن أول أثر بارز رأيناه في دور العقيدة أنها هي التي ترعى الموهبة وترعى الفكر والعاطفة كذلك»<sup>(٢)</sup>.

وقال: «وينسجع الجمال في العمل الفني يظل هو العقيدة الإسلامية»<sup>(٣)</sup>، فالنية على هذا الأساس: قصد وعزيمة ووضوح، يقوم هذا كله على إيمان وتقوى، إن هذه النية ترسم الدرب الذي يسير فيه العمل ويمضي فيه الجهد<sup>(٤)</sup>، إن النية أو المقاصد الأدبية في نظري تنضوي دائماً تحت هيمنة التصور، فتدوب في ثناياه وتنتشر في أجزاء العمل الفني، منسجمة مع السياق العام للعمل الأدبي، وسنعود إليها بالتفصيل في فصل «غاية الأدب الإسلامي»، وقد بينا جانباً من المقاصد في تعريف الأدب الإسلامي.

إن العقيدة في الحقيقة هي التي تملك هذه الهيمنة على الأدب بكل عناصره - في نظر هذا الناقد نفسه - بحيث يرى أننا لو أخذنا صور الجمال الأربع التي عددناها: النغمة والجرس، والصورة والحركة والموضوع لرأينا أن كل واحد منها يستمد جماله من هذه الينابيع الثلاثة: العقيدة، الأديب، اللغة<sup>(٥)</sup>.

فالعقيدة هي التي تسيطر على النغمة والجرس، ومنها يستمدان جمالهما والعقيدة هي التي تهب لللفظة نظرتها وتجعل للنغمة حلاوتها.

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ٨٩.

(٢) نفسه / ٧٨.

(٣) نفسه / ٢٦٩.

(٤) نفسه / ٢٨٨.

(٥) نفسه / ٢٧٥.

وكذلك الصورة الأدبية، تستمد ألوانها منها، فالعقيدة تمنح الصورة القوة حتى تتحرك وتطلق، والموضوع أو الفكرة والقضية تأخذ جمالها من وقدة التفاعل بين الفكر والعاطفة في فطرة الأديب التي ترعاها العقيدة بكل ما تحمل هذه الفطرة من إيمان ونية وموهبة وفكر وعاطفة وإحساس.

وحتى أخلاقيات الموضوع الفني، إنما تنمو في رعاية العقيدة، ومنها تأخذ غناها وزهوها، بها ترتفع عن السفساف، وعلى العكس من ذلك إذا فقد الموضوع عقيدته يراه يفقد نظرة الجمال والحسن والرونق، ويهبط إلى قبح وإسفاف<sup>(١)</sup>، وهذا شيء طبيعي؛ لأننا «أمام الفن الإسلامي لا نستطيع أن نبتعد عن مبدأ التوحيد، المبدأ الجوهري الذي صحح بدوره أفكار التوحيد السابقة للإسلام، والذي شكل النظام العام ليس للدين فحسب، بل لسلحية بشى مظاهرها. من هذا المنطلق يكون الفن الإسلامي مصححاً للفن البيزنطي على غرار ما صححه الدين نفسه على صعيد المعتقد الإيماني»<sup>(٢)</sup>.

### الجمال والمتعة (اللغة) في التصور الإسلامي:

لقد سبقت الإشارة إلى هذا الموضوع عند أبي حامد الغزالي، فكيف يفهمها هذا الدارس؟ هل سيأتي فيها بجديد؟

يرى رضا النحوي أن الإسلام ربط بين المتعة والجمال، غير أنه ربطهما بشرط «فالمتعة الحلال مرتبطة بالجمال الصادق الطاهر النظيف، والمتعة الحرام هي ميدان الشهوة الحرام الملوثة والرغبة الحرام الفاجرة»<sup>(٣)</sup>، ومرجعية الكاتب

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالمية.

(٢) سبيل الصائغ: الفن الإسلامي، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، ص ٣٦١، دار المعرفة، ط ١، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م، بيروت.

(٣) نفسه / ٢٧٦.

في ذلك هي الحديث الشريف: «الحلال بين والحرام بين» وهي القاعدة الأساسية التي تربط بين الجمال والمتعة<sup>(١)</sup>.

وكما أن الجمال مقصد من المقاصد له غاياته وأهدافه في الشريعة، فإن ارتباطه باللذة المتحققة يتناسب طردياً مع تلك الغايات؛ إذ «يتهي الجمال حين يخرج عن مهمته ويترك وظيفته، ويجعله الإنسان نهب شهوة أو قهر ظلم أو مرتع فساد، ينتهي الجمال بهذا حين يفقد حقيقة دوره، وصدق مهمته»<sup>(٢)</sup> وعندئذ لا يصير جمالاً، ولا يطلق عليه اسم «الجمال» إذا فقد مهمته ووظيفته السامية، إنه يصير «فتنة»، ومن هنا نفرق بين «الجمال والفتنة، فمتعة الجمال هي المتعة الحلال، وما يحسبه الناس لذة في الفتنة هي لذة حرام تختص بالفتنة ولا ترتبط بالجمال»<sup>(٣)</sup>.

وعلى هذا الأساس يصبح مقياس الجمال هو الوظيفة التي يؤديها، يسقط بسقوطها، ويرقى بريقها وتحققها «والجمال في الكون والحياة له مهمة كما المحنا سابقاً، له وظيفة يؤديها، خلقه الله لها، وهو جمال ما دام يؤدي هذه المهمة، ويقوم بهذه الأمانة، فإذا خرج عنها لا يعود جمالاً»<sup>(٤)</sup>، ومرجعية الكاتب في ذلك هي القرآن، هي قوله تعالى: ﴿إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الْأَرْضِ زِينَةً لِّهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾ [الكهف: ٧] فهذه الآية وغيرها من الآيات هي التي تحدد مهمة الجمال وبالتالي قيمته، ومن هنا وجدت الاختلافات في تقييم الشيء الواحد، فقول الله تعالى: ﴿الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا﴾ [الكهف: ٤٦] يختلف في

(١) الفن الإسلامي، ص ٢٧٧.

(٢) نفسه / ٢٧٨.

(٣) نفسه / ٢٧٩.

(٤) نفسه / ٢٨٠.

تقويمه للجمال والزينة عن قوله: ﴿إِنَّمَا أَمْوَالُكُمْ وَأَوْلَادُكُمْ فِتْنَةٌ﴾ [التغابن: ١٥].

«الأمر الواحد حمل مسميات على أساس من الوظيفة التي يؤديها والدور الذي يقوم به، ونرى كيف أن الله سبحانه وتعالى خلق الزينة كلها وجعلها في الأرض، في الحياة الدنيا ﴿لِيَلْبِسَكُمْ أَكْثَرَ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾ فإذا كانت غواية وضلالاً فهي فتنة، وإن أحاطتها التقوى ورعاها الإيمان فهي رزق طيب حلال، وهي من الجمال لا من الفتنة»<sup>(١)</sup>.

ومن هنا نجد أن الجمال في الإسلام تحكمه ضوابط شرعية هي الحلال والحرام، فمن اضطربت في يده هذه الضوابط اختلط لديه أمر التقويم، فيرى القبيح جميلاً، والجميل قبيحاً، فتضطرب الرؤية والمعايير، ويفسد الذوق، ويعمل الشيطان عمله في تزيين الرذيلة بالزخرفة الكاذبة تفضيلاً للإنسان وغواية له، ومرجعية الكاتب في بيان هذا الميزان الضابط للحكم على الجمال هي القرآن: ﴿أَفَمَنْ زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ فَرَآهُ حَسَنًا﴾ [فاطر: ٤٨] «هذا الميزان العادل الأمين هو منهج الله، فإن اضطرب الميزان تحت تأثير الهوى أو غاب الميزان تحت تأثير الجهل، فإن الرؤية تضطرب والمتعة تختلط، وتصبح الشهوة والرغبة تروج موجاً، وتهدر هدراً، وتمصف بالقواعد والاسس، والميزان والمعايير»<sup>(٢)</sup>.

إذا كانت علاقة الجمال بالمتعة تقوم على أساس المهمة التي ينهض بها الجمال وفق قاعدة الحلال والحرام، فما هي مهمة الجمال؟ لأن المهمة صارت هي كل شيء «فالمرأة يشع جمالها خيراً ونوراً وهي تؤدي مهمتها في الحياة زوجة وأماً تربيةً وحناناً، أما إذا خلعت عفتها، ونزعت سترتها، وكشفت جسدها العاري للعيون النهمة والعقول المخدرة، يفقد جمال المرأة حقيقته، ويخبو نوره،

(١) الفن الإسلامي، ص ٧٨٤-٧٨٥.

(٢) نفسه / ٧٨٥.

وتبتهت حيويته ويفسد بين الجراثيم التي تمزقه<sup>(١)</sup>. وإذا كانت بعض مدارس الغرب ترى جسد المرأة هو ينبوع الجمال، وتقيم له أصنافاً مزخرفة فاتنة، فإن ذلك عزوف عن الجمال الحق، جمال المرأة الطاهرة النقية الثقية المحتشمة المحجبة العابدة الخاشعة، إن هذا التقويم الغربي يقوم على الشهوات التي تشكل أساس النظريات الجمالية في الفكر اليوناني<sup>(٢)</sup>، أما نظرية الجمال الإسلامي فتقوم على مهمة وغاية: «لهذا الجمال مهمة ووظيفة، لم يخلقه الله عبثاً، إنه ينمي الإيمان في الإنسان، ويربطه بالكون ارتباط خشوع وإنابة إلى الله، وبذلك يؤدي الجمال في هذه الآيات البيئات مهمة أخرى حين يعين الإنسان على أداء مهمته التي خلق لها: حق العبادة وأداء الأمانة واجب الاستخلاف ومضي العمارة في الأرض، يصبح الجمال قوة في حياة الإنسان، ويصبح رضاً وأماناً، ويصبح متعة حلال وسعادة، ويأخذ الإنسان من هذا الجمال كل قدر وسعة وطاقته، وقدر حاجته ومسؤوليته»<sup>(٣)</sup>.

وهنا بتحديد طبيعة الوظيفة والمهمة التي ينهض بها الجمال وهي مهمة يملئها التصور الإسلامي، ويحدد معالمها النص القرآني والسنة المطهرة كمرجعية أساسية لإدراك الجمال، يتحدد كذلك الفرق الجوهرية بين الجمال الإسلامي والجمال في المنظور الغربي حين نجد تلك التفرقة بين الجمال والمنفعة، أو بين الجمال والغاية والخلق، كما هو الحال عند الفيلسوف الفرنسي ديدرو، والألماني كانت<sup>(٤)</sup>، ذلك لأن وظيفة الفن الأولى إن كانت حتى في نظر المسلمين هي

(١) الفن الإسلامي، ص ٢٧٨.

(٢) نفسه / ٢٨٦.

(٣) نفسه / ٢٧٧.

(٤) نفسه / ٢٧٦.

إثارة الانفعالات الوجدانية وإشاعة اللذة بهذه الإثارة، وتغذية الخيال بالصور، فإن لهذه الطريقة فضلها ولا شك في أداء الدعوة لكل عقيدة<sup>(١)</sup>.

**سمو الفن الإسلامي مرتبط بسمو فهم الجمال ومقاصده:**

حينما يذهب محمد قطب إلى أن الفن الإسلامي المنبثق من تصور الإسلام الواسع والشامل للكون والحياة والإنسان «أجمل تصويراً للحياة من سائر الفنون»<sup>(٢)</sup> فهل ثمة من مسوغ أو برهان يعتمد أم أنه يجازف بالقول مجرد مجازفة؟

ذلك الحكم كان نابعاً في الحقيقة من الفروق التي رآها بين مختلف التصورات التي تنبثق عنها مفهوم الجمالين للجمال، فعند محمد قطب: يكون من أصلح المقاييس في هذا التقويم، أن نعرف المساحة التي يشغلها الكون في نفسه، أو المساحة التي تطلع نفسه عليها من كيان الكون، فعلى قدر اتساع هذه المساحة أو ضيقها يكون اتساع أفقه الفني أو ضيقه وتكون عظمة فنه أو ضآلته، وذلك مع الوفاء بشروط الأداء الفني بطبيعة الحال<sup>(٣)</sup>.

فللجمال إذا شروط ينبغي أن تتوفر في كل فن، عند كل أمة، فهي عمل مشترك بين أصناف الفنون الجميلة عند الأمم، ولكن هناك ما يميز فن حضارة، عن فنون غيرها من الحضارات، حين يصهر تلك الشروط المشتركة ليخرجها في صورة متميزة وذلك هو العقيدة أو التصور. فالفنان أو البشر الذي يطلع حسه على الكون المادي وحده أو الروحي وحده، أصغر مساحة في التقويم الفني والإنساني من الفنان الذي يستطيع حسه أن يتفتح لهذا الكيان وذاك، ويستطيع

(١) سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن ص ٧.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ١٢٤.

(٣) نفسه/ ١٦.

أن يدرك ما بين الروح والمادة من ترابط وامتزاج. والفنان الذي يرى من الكون المادي مشاهد الحياة وحدها أو الجمادة وحدها أصغر مساحة في التقويم الفني الإنساني من الفنان الذي يرى ذلك الكون المادي في مجاليه... ويكون هذا الأخير أكبر مساحة في التقويم الفني والإنساني لو استطاع في الوقت ذاته أن يدرك «الروح» السارية في هذا الكون كله، فذلك عند محمد قطب مقياس صادق، نقيس به الفن والفنان معاً، على شرط الوفاء بشروط الأداء الفني في كل حال<sup>(١)</sup>.

فالفن الإسلامي إذاً أجمل تصويراً من غيره؛ لأنه ببساطة شديدة أكمل لانبثاقه من «التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان وهو أشمل تصور عرفته البشرية حتى اليوم»<sup>(٢)</sup> من جهة، ولأنه «هو الفن الذي يهيئ اللقاء الكامل بين «الجمال» و«الحق» من جهة ثانية، فالجمال حقيقة في هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال»<sup>(٣)</sup>.

نعم، للجمال سمات هي الدقة والتناسق والتوازن والترابط وخفة الحركة والنظام والانسجام، وهي سمات مشتركة في الأشياء الجميلة<sup>(٤)</sup>، ولكنها لا تؤدي إلى الجمال الكامل ما لم يصنعها تصور شامل يربط بينها، ويث في ثناياها الانسجام والتآلف والتناسق ويبرئ ساحتها من العناصر التي تحدث في صورتها الكلية نشازاً يفسد جمالها، فحب الإنسان للوجه الجميل وانجذابه إليه أمر مشروع لكن ما يلاحظه محمد قطب هو أن «هذه الإباحة - وميدانها واسع

(١) منهج الفن الإسلامي، ص ١٨-١٧.

(٢) نفسه / ١٨.

(٣) نفسه / ٦.

(٤) نفسه / ١٢٤-١٣٠.

ما عدا الفاحشة - لا تنسي الإسلام سمات الجمال في ذلك الناموس، التناسق يقتضي تنسيق الأهداف الإنسانية ونواحي النشاط<sup>(١)</sup>.

الجمال الإسلامي أسمى، لأنه يراعي - إلى جانب شمولية التصور التنسيق الذي تتحكم فيه بصورة أساسية العقيدة - الصَّلَاحَ، فكل فن يؤدي بالآلة إلى هلاك، فهو جمال باطل، لأن سنن التاريخ أثبتت أن كل أمة أطلقت لنفسها شهوة عشق الجمال الجسدي والجمال الجنسي، كانت لها نتيجة واحدة في النهاية، تمحطت وغلب عليها غيرها من الأمم القوية المتماسكة، التي لم تفسد بعد، كذلك فعلت اليونان وروما القديتان، كذا العالم الإسلامي حين طغت عليه الشهوات كما في الأندلس، كذلك فعلت فرنسا في العصر الحديث، وكذلك تصنع بقية الدول الغربية التي تبدو اليوم قوية متماسكة وهي منحلة من الداخل ينخرها السوس<sup>(٢)</sup>.

فالجمال من المنظور الإسلامي كما يراه قطب، يسمو كلما حقق الصلاح، وعمل على تقديم العون للحضارة، وهذه النظرة هي عينها التي رأينا من قبل مالك بن نبي يتسهي إليها في معادلته: «الجمال + الأخلاق = الحضارة»<sup>(٣)</sup>، تلك المعادلة التي تعين اتجاه الحضارة وفق العلاقة الترابطية بين الجمال والصلاح أو الجمال والأخلاق.

أما أن يُسقط الإنسان من حسابه وهو يصنع الجمال أو يدركه أو يُقومه البعد الأخلاقي، فإنه في هذه الحال سيكون أقرب إلى الحيوان منه إلى الإنسان «فالطلاقة من الضرورة من جانب آخر، تقتضي أن يكون الإحساس بالجمال

(١) منهج الفن الإسلامي، ص ١٤١.

(٢) نفسه/ ١٣٩-١٣٨.

(٣) انظر البحث في هذا الفصل نفسه: قضية: الجمال والبعد الحضاري.

الجسدي والجمال الجنسي على طريقة الإنسان لا على طريقة الحيوان الخاضع لنزوة الضرورة، لا يملك التصرف فيها ولا يملك الاختيار<sup>(١)</sup>.

على أنه إذا كان المفكران محمد قطب ومالك بن نبي يتفقان في أن قيمة الجمال مرتبطة بالأخلاق والصالح، فإنهما يختلفان اختلافاً جذرياً فيما إذا كان الجمال ضرورة أو مجرد شيء كمالي، ففي الوقت الذي رأينا مالك بن نبي يعد الحضارة نتيجة طبيعية لمعادلة طرفاها هما الجمال والأخلاق، وأن الاستغناء عن أحدهما يربك المشروع الحضاري، «لأن المبدأ الأخلاقي يقرر الاتجاه العام للمجتمع بتحديد الدوافع والغايات، والذوق الجمالي هو الذي يصوغ صورته»<sup>(٢)</sup>، نرى محمد قطب يقرر بوضوح أن «أول ما يلفت الحس في الجمال كما أسلفنا أنه نظام» ولكنه ليس ضرورة، ولهذا النظام - كما يبدو في صفحة الكون - مظاهر متعددة منها الدقة والتناسق، والتوازن والترابط وخفة الحركة<sup>(٣)</sup>، وبهذا يكون قد عدّ الجمال كمالياً<sup>(٤)</sup> في حين عده ابن نبي ضرورياً.

ويبدو لي أن محمد قطب مغالٍ في انتقاص قيمة الجمال في الحياة، صحيح أن القدماء حينما صنفوا مقاصد الشريعة، جعلوا التحسينات في المرتبة الثالثة، ولكن هل يعني ذلك أنها ليست ضرورية؟

أعتقد أن كونها من المقاصد في هذه الشريعة كاف لأن نعيها الاهتمام لنجعلها كما جعلها مالك بن نبي طرفاً أساساً في بناء الحضارة. يقول صالح أحمد الشامي: «إننا ما نكاد نقف على أمر أو توجيه إلا وللجمال فيه نصيب،

(١) منهج الفن الإسلامي ص ١٣٩.

(٢) مالك بن نبي: تأملات ص ١٤٦.

(٣) منهج الفن الإسلامي ص ١٢٨.

(٤) نفسه / ١٢٦.

قد ندرك ذلك مباشرة، وقد يحتاج إدراك ذلك في بعض الأحيان أن نرجع الأمر إلى أصوله وكلياته، حيث يتبين لنا خط سير الجمال فيه. ويظهر هذا جلياً في أوامر القرآن المتكررة التي تحض على إحسان العمل وإحسان القول، كما تحث على العمل الصالح، وما الإحسان والصلاح إلا بعض رعية الجمال، وكذلك نجد الخط نفسه في السنة، ونسوق بعض الأمثلة على ذلك: جاء في الحديث قوله ﷺ: «إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه» وإتقان العمل هو الوصول به إلى أحسن حال ممكنة، وعندها يتحقق الجمال فيه<sup>(١)</sup>.

ويؤكد الفكرة نفسها سيد قطب بما لا يدع مجالاً للشك، فيقول: «إن عنصر الجمال يبدو مقصوداً قصداً في تصميم هذا الكون وتنسيقه، ومن كمال هذا الجمال أن وظائف الأشياء تؤدي عن طريق جمالها، هذه الألوان العجيبة في الأزهار تجذب النحل والفراش مع الرائحة الخاصة التي تفوح، ووظيفة النحل والفراش بالقياس إلى الزهرة هي القيام بنقل اللقاح، لتنشأ الثمار، وهكذا تؤدي الزهرة وظيفتها عن طريق جمالها، والجمال في الجنس هو الوسيلة لجذب الجنس الآخر إليه، لأداء الوظيفة التي يقوم بها الجنسان، وهكذا تتم الوظيفة عن طريق الجمال، الجمال عنصر مقصود قصداً في تصميم هذا الكون وتنسيقه ومن ثم هذه اللفتات في كتاب الله المنزل إلى الجمال في كتاب الله المعروض»<sup>(٢)</sup>.

الجمال في المفهوم الإسلامي مقصود قصداً لأنه بهذه السمة «القصد» يتعد عن العتبة من حياة الإنسان المسلم، فالقصد يعني الإيجابية والعطاء والخير في كل ما يتجه الإنسان إليه. إنه تحديد لمسار الشيء، ووضعه على قاعدة انطلاق في سبيل الخير، وقضية سلامة القصد، هي التي تحدد خيرية العمل، وذلك هو

(١) التوبة الجمالية في الإسلام، ص ٢٩٢٨.

(٢) في ظلال القرآن ٥/ ٢٩٤٣.

طريق الجمال، إن سمة القصد تعني:

- البعد عن العبث أولاً.

- ثم هي تأكيد نبل الغاية وشرف الدافع.

- ثم هي تحرير لذاتية الإنسان من عيوب الباطن التي منها الرياء والنفاق<sup>(١)</sup>.

الجمال في المفهوم الإسلامي - بسبب ارتكازه على المقصدية - كان بالضرورة متجهاً نحو تحقيق الخير والكمال، وليس ذلك بالنسبة للرؤية الجمالية التي تربط جمال الظاهر بالباطن وحسب، ولكن بالنسبة للرؤية الإسلامية للجمال أينما كان وكيفما كان، ولعل مالك بن نبي حينما تأمل تاريخ الفكر الجمالي في الثقافة الإسلامية وخلص إلى القول: إنه «يمكن أن نلخص أفكارهم في هذا الصدد في أنه لا يمكن تصور الخير منفصلاً عن الجمال»<sup>(٢)</sup> كان على حق لا سيما حين ندرك معه «أن الجمال هو الإطار الذي تتكون فيه أية حضارة»<sup>(٣)</sup>، وإن الأشياء والكلمات والأعمال مهما يكن زهد الناس فيها، تعد في نظر مالك بن نبي - ومن ثم في نظر التصور الإسلامي - ذات صلة كبرى بالجمال؛ فالشيء الواحد قد يختلف تأثيره في المجتمع باختلاف صورته، التي تنطق بالجمال أو تنضح بالقبح<sup>(٤)</sup>، وذلك لأن الصور إذ توحى للإنسان بالأفكار والخيالات وتربي ذوقه لا توحى بطبيعة الحال إلا بما تحتويه من إحساس وشعور وأفكار «فلا يمكن - على حد تعبير ابن نبي - لصورة قبيحة أن توحى بالخيال الجميل أو بالأفكار الكبيرة فإن لمنظرها القبيح في النفس خيلاً أقيح.. ولقد

(١) التربية الجمالية في الإسلام، ص ١٦٣-١٦٤.

(٢) مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، ص ١١٥.

(٣) نفسه / ١٢٠.

(٤) نفسه / ١١٦.

بحثت هذه الملاحظة كل من عنوانا بالنفس الاجتماعية من علماء الأخلاق أمثال الغزالي إلى دراسة الجمال وتأثيره في الروح الاجتماعية<sup>(١)</sup> حتى وجدناهم يقولون «الجمال الباطن يزين الصورة الظاهرة وإن لم تكن ذات جمال»<sup>(٢)</sup>.

### الجمال والمثل العليا:

أساس الإدراك الجمال والوعي بحقيقته عند الفلاسفة الغربيين هو العقل من جهة، والحدس من جهة أخرى، والموروث اليوناني من جهة ثالثة، ويتجلى ذلك من نظريات كبار علماء الجمال مثل: ديكارت وبرجون وشوبنهاور<sup>(٣)</sup>.

أما أساس الوعي الجمالي عند المسلمين، فيرتكز - كما سبق أن ذكرنا - إلى الكتاب المنير، والعقل والفطرة. وهذا الاختلاف في الأسس يؤدي حتماً إلى اختلاف كبير في فهم الجمال بصفة عامة، وعلاقته بالمثل العليا بصفة خاصة، وذلك باختصار شديد؛ لأن التصويرين مختلفان، ولأن القيم تبعاً لذلك ستكون أكثر اختلافاً، ولأن الأحكام الجمالية متفاوتة حتماً.

فإذا وجدنا الفواصل بين الحق والباطل تُمحي أمام بصر الفنان في نظر أفلاطون، ومن ثم لا مناص من طرده من حظيرة المجتمع إذا أريد للمجتمع بقاء سليم<sup>(٤)</sup>، فإن الفنان في نظر الإسلام ليس كذلك مطلقاً؛ فهو إنسان كسائر الناس ينطبق عليه ما ينطبق عليهم، قد يحب قيم الحق والخير والجمال ويدعو إليها، وقد يكره تلكم القيم فيعمل على التنفير منها لضدها من الشر والباطل

(١) مشكلة الثقافة، ص ١١٥، انظر مقدمة هذا الفصل: رأي الغزالي في الجمال وما يحققه من لذة.

(٢) ابن قيم الجوزية: روضة المحبين، ص ٢٣١.

(٣) انظر: ذكرى إبراهيم: مشكلة الفن، ولا سيما الفقرات: ٣٨٣٥ وتليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص ٢٤٧، أ. نويس: النظريات الجمالية، ص ٣٧ وما بعدها.

(٤) ركي نجيب محمود: في فلسفة النقد، ص ٤٣.

والقيح. يقول الفارابي: «الأشعار كلها إنما استخرجت ليجود بها تخيل الشيء، وهي ستة أصناف؛ ثلاثة منها محمودة، وثلاثة منها مذمومة؛ فالثلاثة المحمودة أحدها الذي يقصد به صلاح القوة الناطقة، وأن تسد أفعالها وفكرها نحو السعادة، وتخيل الأمور الإلهية والخيرات، وجودة تخيل الفضائل وتحسينها، وتقبيح الشرور والنقائص وتحسينها، والثاني منها إلى أن تصير إلى الاعتدال وتنحط عن الإفراط، وهذه العوارض هي مثل الغضب وعزة النفس، والقسوة، والقوة، ومحبة الكرامة، والغلبة، والشره، وأشباه ذلك، ويسد أصحابها نحو استعمالها في الخيرات دون الشرور، والثالث الذي يقصد به إلى أن تصلح وتعتمد العوارض المنسوبة إلى الضعف واللين من عوارض النفس، وهو الشهوات واللذات الخسيسة، وزور النفس ورخاوتها، والرحمة والخوف والجزع والحياء والترفة واللين، وأشباه ذلك، لتكسر وتنحط من إفراطها إلى أن تصير إلى الاعتدال، ويسد نحو استعمالها في الخيرات دون الشرور، والثلاثة المذمومة هي المضادة للثلاثة المحمودة، فإن هذه تفسد كل ما تصلحه تلك وتخرجه عن الاعتدال إلى الإفراط»<sup>(١)</sup>.

فالفنان في نظر النقد الإسلامي إنسان قد يكون أخلاقياً وقد يكون لا أخلاقياً، وعلى هذه الطبيعة، يتوقف موقفه من المثل الأعلى الجمال الباطني والظاهري، ولعله لذلك علق الدكتور جابر عصفور على الناقد الإسلامي القدير حازم القرطاجني بقوله: «ولست في حاجة إلى أن ألفت الانتباه إلى تجاوب الحكمة والشريعة في معطيات هذه النظم بشكل يكيف بين «سنن السنة» ومفهوم النفس التي هبطت عند ابن سينا من المحل الأرفع، وتجاوب هذه المعطيات مع

(١) الفارابي: فصول المنني، ص ١٣٥-١٣٦، عن ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة، ص

الأساس النقدي الذي تتحدد على أساس منه المهمة الأخلاقية للشعر عند حازم<sup>(١)</sup>.

لقد تحدث زكريا إبراهيم في مشكلة الفن عن «الوظيفة المثالية أو الأفلاطونية» قائلاً: «وهنا تكون مهمة الفن هي العمل على تجميل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى، فيحاول الفنان، أن يضفي على الواقع لباساً جميلاً يستمد من خياله الخصب ونوازع السامية. وهذا ما عبرت عنه شتى النزعات المثالية في كل زمان ومكان، ومن عهد أفلاطون حتى يومنا هذا، وهو عكس ما تذهب إليه (الوجودية) المعاصرة، مثلاً حين تحاول أن تلزم نفسها بالاندماج في الواقع والارتباط بالحقيقة»<sup>(٢)</sup> وقد جعل - كما ترى - مصدر المثل الأعلى لدى الفنان هو خياله الخصب ونوازع السامية، وهذا يعني شيئاً أساسياً به نفرق بين المثل الأعلى في مفهوم الغرب ومن اقتفى أثرهم، والمثل الأعلى في التصور الإسلامي للجمال، ويكمن جوهر الفرق في أن المثل الأعلى الإسلامي مرجعيته «النص»، أما المثل الأعلى الغربي فمرجعيته «الخيال» و«النوازع».

فلو أخذنا مثلاً الآية: ﴿وَلِلَّهِ الْمَثَلُ الْأَعْلَىٰ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾ [النحل: ٦٠] والآية: ﴿لِلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ مَثَلُ السَّوِّ﴾ [النحل: ٦٠]، وتأملناهما، لتبين لنا «طرفا المثل»؛ الطرف الأعلى والطرف السوء، فأما المثل الأعلى فله وحده «ولله المثل الأعلى الذي لا يقارن ولا يوازن بينه وبين أحد، بله الذين لا يؤمنون بالآخرة» أما المثل السوء الذي يمثله الكفار الذين لا يؤمنون بالآخرة فهو «مثل السوء المطلق في كل شيء؛ في الشعور والسلوك، في الاعتقاد والعمل

(١) جابر عصفور: مفهوم الشعر: دراسة في التراث: ص ١٦٨.

(٢) مشكلة الفن ص ١٧٧.

في التصور والتعامل»<sup>(١)</sup>.

ومن هنا نستنبط المعيار الإسلامي للمثل وهو «العقيدة»، إذ كلما اقترب الإنسان من الجلال والجمال الأفضل والاكمل - وهو صفة الحق تعالى - كان ذلك هو الغاية، فإلله هو الجلال كله وهو الجمال كله، ومن ثم فهو المثل الأعلى، أما الكافر، فهو القبح كله ظاهراً وباطناً فكان هو «مثل السوء».

وليس من شك أن تحديد «طرفي المثل» يجعل الحكم التقدي على الجمال الظاهر والباطن أمراً ممكناً كما يسر عملية الإدراك الجمالي التي عجزت الفلسفة المثالية - عند كانت مثلاً - عن بيان قيمتها، فذهبت إلى القول: إنه «ليس للمثل الأعلى وجود أنطولوجي مستقل، ولا كيان مفارق قائم برأيه، بل هو مبدأ منظم ضروري كلي، يكمل التجربة ويضفي عليها وحدتها النسقية»<sup>(٢)</sup>.

وتحديد طرفي المثل بهذا الشكل يجعله واقعياً، وبذلك يكون أمراً ممكن الوقوع، خلافاً للمثل الأعلى الذي كثيراً ما يطرح بطريقة غير واقعية ترتفع الإنسان حيناً إلى مستوى الملائكة وتنزل به أخرى ولو كان نبياً إلى مستوى غير منطقي تماماً، كما يفعل بنو إسرائيل في وصفهم الأنبياء، أو ما تعيشه أساليب التفكير الغربي من تناقض في فهم شخصية سيدنا عيسى عليه السلام؛ إذ يرفعه النصارى إلى مستوى الإله، وهو الذي كان مع أمه «ياكلان الطعام»، وينزل به بنو إسرائيل إلى ما لا يذكر.

فالمثالية بهذا التحديد السابق الذي يقضي - نصاً - بأن «المثل الأعلى» لله وحده وأن «مثل السوء» للكافرين، تصبح واقعية؛ وإلى هذا يشير محمد حسين

(١) سيد قطب: في ظلال القرآن، ٤/٢١٧٩.

(٢) صلاح قصوة: نظرية القيمة في الفكر المعاصر، ص ١١٠.

فضل الله بقوله: «إن التشريعات الإسلامية لا تتحرك من قاعدة القيم التي تعيش في السماء بعيداً عن الأرض كما يقولون، لأن الإسلام ليس ديناً مثالياً يطرح القيم العليا والأهداف الكبيرة التي يطلع إليها الناس وهم مسحورون بها من دون أن يستطيعوا الاقتراب منها، فضلاً عن الوصول إليها، تماماً كأية لوحة فنية لا يمل الإنسان من التطلع إليها والتحديق بها في وقفة جمالية رائعة، بل هو دين يتحرك من قاعدة القيم، التي تعيش في الأرض في ساحة الواقع الإنساني الذي يتعامل مع الإنسان بوصفه بشراً يملك في داخله الكثير من الغرائز والشهوات والعناصر المتضادة، لا كملاك يحلق في أجواء الروح المتحركة في نطاق التجريد والمجردات، وإنه يتعامل معه كبشر ليقربه من أجواء الملاك دون أن يفقده خصائص بشريته ليبقى يعيش مع الأرض حتى وهو يتطلع إلى السماء. وإذا كانت الأرض ليست سماء، وإذا كان الإنسان يعيش في الأرض، فلا بد للتشريع من أن يكون للأرض لا للسماء، وبذلك فلا بد له من أن يتأثر بطبيعة تكوينه من مراعاة النوازع الأرضية في طبيعتها المادية، وملاحظة الأساليب الواقعية في الوصول بالإنسان إلى القيم الروحية»<sup>(١)</sup>.

وإذا تبين لنا مفهوم «المثل» في الإسلام، فلنا أن نتساءل الآن: كيف يتحقق في مجال الفن والجمال؟ وبمعنى آخر: ما هي مهمة الفنون الجميلة إزاء المثل العليا، ومنها الأدب؟ لا سيما ونحن نعلم أن المثل الأعلى للجمال هو خلق الله؛ فالرسم الذي يرسم شجرة إنما يضع نصب عينيه المثل الأعلى، وهو تلك الشجرة الحية التي صنعها بديع السماوات والأرض، وكذا راسم صورة الإنسان، فالفنان يحاول دائماً الاقتراب من المثل الأعلى الذي - كما قلنا - قمته

(١) محمد حنين فضل الله: من وحي الفرق (من دروس التفسير - الحلقة الثالثة) دار الزهراء للطباعة

والنشر، بيروت، ط٢، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.

الله جللاً وجمالاً.

يقول سيد قطب مبنياً مهمة الفنون الجميلة: «وأكبر مهمة لهذه الفنون جميعاً أن تقوم واسطة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وأن تقرّبنا من المثل الأعلى الذي نرنو إليه، كلما عز علينا بلوغه في عالم الحقيقة، وهي في كل صورها نزاعة إلى الكمال المنشود، وإن اختلفت طرائقها في هذا النزوع فهي إذ تصور الشر خالصاً، كذلك تدعو للاشمئزاز منه وهجرانه، وهي تمنح في بعض الأحيان إلى تصوير الخير والشر يتنازعان، ولكنها تشير إليك من طرف خفي أن تأخذ بناصر الخير ليفوز ويتغلب على منافسة الخبيث»<sup>(١)</sup>.

بين المثل الأعلى ومثل السوء يعيش الإنسان «الواقعي»، يرنو إلى الفضيلة وإلى الخير والجمال والحق، فيترفع أبداً عن الرذيلة ويبقى مشدوداً إلى المثل الأعلى في القيم الكبرى الثلاث، التي هي قوام الحضارة كما قلنا آنفاً، ولكنه قد يسقط، وهذا واقعي أيضاً، فيصبو إلى الرذيلة ويأخذ في الابتعاد عن الفضيلة شيئاً فشيئاً حتى يصير مثل السوء، في بعده عن الحق والخير والجمال التي هي مظاهر ثلاثة للحقيقة في التصور الإسلامي، إذ - كما يرى نجيب الكيلاني - «كل ما لدينا من حركة فكرية يجب أن تقود إلى الحق، وكل ما بين أيدينا من عملية سلوك يجب أن يكون هدفها وغايتها الخير، كما أن كل ما يوجه أبصارنا وإحساساتنا وعواطفنا يجب أن يتوجه إلى جميل»<sup>(٢)</sup> ومن هنا كان المثل الأعلى الذي يطلبه البطل في الأدب الإسلامي يختلف عن الذي يرنو إليه البطل في الآداب غير الإسلامية، وعليه فإن المنظرين للفن الإسلامي لن يجدوا صعوبة تذكر في وضع التصور الملائم لذلك، «فالبطل - إسلامياً - هو

(١) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة، ص ١٣-١٤.

(٢) نجيب الكيلاني: الإسلامية والمذهب الأدبية، ص ٤٨.

القدوة أو النموذج أو المثال الحي الذي تتجسد فيه القيم الإسلامية<sup>(١)</sup>، وإنما كان كذلك لأن البطل في الرواية - وإن كان يرنو إلى المثل - فإنه يبقى عنصراً في العمل الفني، والفن الصحيح: «هو الذي يهيمُّ اللقاء الكامل بين الجمال والحق، فالجمال حقيقة في هذا الكون والحق هو ذروة الجمال؛ ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود»<sup>(٢)</sup> بل إن النقد الإسلامي ما فتى يؤكد أن «الجمال سبب من أسباب الإيمان وعنصر من عناصره، والقيم الجمالية الفنية تحمل على جناحيها ما يعمق هذا الإيمان ويقويه، ويجعله وسيلة للسعادة والخير في هذه الحياة»<sup>(٣)</sup>.

وإذا كان مفترضاً في الفنان - قبل غيره - أن ينشد المثل ويحاول أبداً في ما ينجزه من فنون أن يقترب من مثله الأعلى في الحق والخير والجمال، فإن «الأديب المسلم الحق يعيش دراما من نوع فريد قد تبدو غريبة لأول وهلة، فهو أولاً مؤمن، والإيمان يعني السعادة والاستقرار والخطوات الواثقة الثابتة، وهو ثانياً قلق لحرصه على بلوغ «المثال» ودفع الناس إلى مصارعة الشر وتثبيت دعائم الخير وتحقيق النصر في تلك المعركة الأزلية، ولديه إحساس عميق بآلام المظلومين والمقهورين، وانحراف الجانحين وأسرى الشهوات والمطامع، وضحايا الحروب والاستغلال، وحقوق المحرومين من أي لون، هو إذا متوتر ورافض، لكن توتره محكوم بالرغبة في الوصول إلى الهدف، أو المثل الأعلى، ورفضه مرتبط بالمقاييس الإلهية، التي تحكم حركة الحياة والمجتمع»<sup>(٤)</sup>.

إن من الطبيعي أن يكون المثل الأعلى للأديب المسلم بعلمه مؤمناً مستمداً من

(١) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٥٥.

(٢) محمد قطب: منهج الأدب الإسلامي، ص ٦-٧.

(٣) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٤١.

(٤) نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص ٢١-٢٢.

«النص» أو من النماذج الإنسانية التي صنعها النص، مثل حمزة، وأبي بكر الصديق، وعمر بن الخطاب، وخالد بن الوليد، والخنساء أم الشهداء، وأل ياسر، ومريم العذراء، وسيدنا يوسف عليه السلام، وجمال الجنة وطيبة الملائكة، وجمال الله وجلاله.

فإذا وجدنا الشاعر الأندلسي ابن خضاعة ينشد:

يا أهل أندلس لله دركم ماء وظل وأنهار وأشجار  
ما جنة الخلد إلا في دياركم ولو تخيرت هذا كنتُ أختار<sup>(١)</sup>

فإن مثله الأعلى في جمال الطبيعة - كما ترى - هو «جنة الخلد»، وإذا وجدنا الناقد العبقرى عبد القاهر الجرجاني يقول: «إن التحدي كان إلى أن يجيؤوا في أي معنى شاء من المعاني بنظم يبلغ نظم القرآن في الشرف أو يقرب منه»<sup>(٢)</sup>، فإن مثله الجمالي في العبارة هو القرآن الكريم، وأن القصد بالتحدي هو جمال الشكل أو النظم لا المحتوى.

وإذا ألفينا محمود البستاني يذكر أن: «للقصة القرآنية عمارة خاصة تتواصل جزئياتها بنحو من التلاحم الحي من مقدمتها ووسطها ونهايتها بحيث تصبح كل جزئية إنماء لسابقتها أو مفصلة لها أو مسببة عنها أو مجانسة لها في خضوعها للمخطط الفكري الذي تستهدفه القصة بغض النظر عن هيكلها المنتسب إلى شكل موروث أو معاصر»<sup>(٣)</sup> فإن مثله الجمالي للفن القصصي هو القصة القرآنية وهكذا . . .

(١) ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفه والالاف، ص ١٤، تحقيق فاروق سعد، منشورات دار الحياة، بيروت، ١٩٨٠.

(٢) الجرجاني - عبد القاهر: الرسالة الضافية، ص ١٤١، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.

(٣) محمود البستاني: الإسلام والفن، ص ١٠٢.

لذا قيل: إن المثل الأعلى في الفنون الإسلامية مرتبط بالمقاييس الإلهية التي تحكم حركة الحياة والمجتمع.

ومن أجل هذا كان سيد قطب يتوقف طويلاً عند الآيات التي تتحدث عن جمال الطبيعة، فتراه مثلاً يقول: «والجمال في تصميم هذا الكون مقصود كالكمال، بل إنهما اعتباران لحقيقة واحدة، فالكمال يبلغ درجة الجمال، ومن ثم يوجه القرآن النظر إلى جمال السماوات، بعد أن وجه النظر إلى الكمال: ﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ﴾ [الملك: ٥].»

... والقرآن يوجه النفس إلى جمال السماء وإلى جمال الكون كله؛ لأن إدراك جمال الوجود هو أقرب وأصدق وسيلة لإدراك جمال خالق الوجود. وهذا الإدراك هو الذي يرفع الإنسان إلى أعلى أفق يمكن أن يبلغه؛ لأنه حيثئذ يصل إلى النقطة التي يتهاى فيها للحياة الخالدة في عالم طليق جميل، بريء من شوائب العالم الأرضي والحياة الأرضية، وإن أسعد لحظات القلب البشري لهي اللحظات التي يتقبل فيها جمال الإبداع الإلهي في الكون، ذلك أنها هي اللحظات التي تهيئه وتمهد له ليتصل بالجمال الإلهي ذاته ويتملاء<sup>(١)</sup>.

فهذا الناقد - كما ترى - ينطلق من النص القرآني ليثبت شيئين:

أ- القرآن الكريم يدعو النفس إلى تأمل جمال الكون كوسيلة لإدراك جمال الله.

ب- تأمل جمال الوجود هو الذي يرفع من ذوق الإنسان نحو «المثل الأعلى» أي «أعلى الأفق» الذي يجد صورته الكاملة في الحياة الخالدة.

والامر لا يكاد يختلف بالنسبة للناقد عماد الدين خليل، الذي نجاه حين تساءل: «لماذا أكد القرآن الكريم على الرؤية الجمالية للكون والعالم والطبيعة؟

(١) سيد قطب: في ظلال القرآن ٦/ ٢٦٣٤.

لماذا تردد نداء التوجه إلى الخلق المعجز في جَنِّيات كتاب الله وسنة رسوله عليه السلام؟ ولماذا تجاوزت أصداؤه عبر السور والمقاطع والآيات والأحاديث؟ ولماذا اتسع واتسع حتى أصبح تياراً هادراً يكاد يجري على صفحات الكتاب الكريم من بدنها حتى المنتهى؟<sup>(١)</sup> إنما يورد هذه الأسئلة لبيان «أن الخلق الجمالي في الكون والعالم والطبيعة ليس هدفاً بحد ذاته، وإنما هو وسيلة أريد بها تمكين الإنسان في التحقق أكثر بعلاقة أكثر حيوية وتدفعاً وصميمية بالكون. الأمر الذي يقوده إلى خالق الكون من خلال أشد نقاط الارتكاز في شخصيته قدرة على التواصل والفاعلية»<sup>(٢)</sup>. أقول: يورد تلك الأسئلة لبيان أن الجمال وسيلة من جهة، وهذا - بطبيعة الحال - لا يعني أنها ليست مقصودة، أو أن هذه الوسيلة تأتي عرضاً، لأنه يقول: «إن القرآن الكريم نفسه يعتمد الجمالية في الأداء لكي يؤدي وظيفته في الحدود القصوى، التي أرادها الله سبحانه. والقرآن الكريم هو كتاب الله المنزل، والمدرسة التي يتوجب أن يتعلم منها المؤمنون في كل صغيرة وكبيرة»<sup>(٣)</sup>، وبذلك يبين أن المثل الأعلى في الإدراك الجمالي الإسلامي إنما مرده إلى النص.

ومن جهة ثانية لبيان أن المثل الأعلى الذي نأخذه من القرآن يأخذ اتجاهين:

فأما أولهما، فيقوم على المضامين الجمالية التي يطرحها كتاب الله.

وأما ثانيهما فيقوم على الأسلوب، وقد قيل في معجزة القرآن الأسلوبية الكثير<sup>(٤)</sup>.

ونستطيع بعد ذلك أن نستنتج أن للمثل الأعلى الجمالي في التصور الإسلامي مظهرين: مظهر المثل الأعلى الجمالي الباطن، الذي قمته جمال الله

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٠.

(٢) نفسه / ٢٨.

(٣) نفسه / ٢٨.

وجلاله، ومظهر الجمال الباطن، الذي قمته صنع الله الذي منه جمال الإنسان وعلى حد تعبير عماد الدين خليل: «إن الكون صدر عن الله سبحانه، ومن ثم فهو في تكوينه وأبعاده ونواميسه وأشكاله يتضمن قيماً جمالية بدءاً بجوانبه التي لا تراها العيون وانتهاء بالعالم والطبيعة»<sup>(١)</sup>.

وإن المثل الأعلى الجمالي في هذا التصور يستمد مقياسه ومعياره من النص القرآني الذي يعد هو نفسه المثل الأعلى الحي لجمال صيغة معجزة منذ آلاف السنين، وإن أهمية هذه المرجعية، أو المعيارية تكمن في صيانة المفهوم الجمالي من السقوط، الذي أدى إليه انعدام هذا الضابط في عالم الفن عند بعض الغربيين مثل بودلير والدادية<sup>(٢)</sup>.

#### مجمل القول في هذا الفصل:

إن الفهم الجمالي في نظر الإسلاميين - منذ القديم إلى يومنا هذا يركز على جمال الظاهر وجمال الباطن، ولم يُهملوه منذ أبي حامد الغزالي وابن قيم الجوزية اللذين رأيا الجمال في وصف الله سبحانه وتعالى، كما رأياه في عبادته بالجمال الذي هو شرعه ودينه، إلى مالك بن نبي الذي انتهى إلى أن معادلة الحضارة تقوم على الجمع بين البعد الجمالي والبعد الأخلاقي، إلى علماء الجمال والنقاد المعاصرين، أمثال صالح أحمد الشامي، ومحمد أحمد حمدون، ونجيب الكيلاني، وعماد الدين خليل، ومحمد قطب، وسيد قطب، وعدنان علي رضا النحوي، الذي عرض لكل مجالات الجمال التي منها جمال الله، وجمال الجنة، وجمال الكون، وجمال الإنسان النفسي والصورى والعملية، والجمال في العمل الفني.

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٩.

(٢) التربة الجمالية في الإسلام، ص ٣٨.

هذا وقد عاجلوا علاقة الجمال بالعقيدة، والجمال وما يحدثه من متعة ولذة، وأسباب سمو الفن الجمالي الإسلامي، التي من أهمها الربط بين جمال الباطن وجمال الظاهر من جهة وربطه بين الجمال والمقاصد من جهة أخرى، كما توقفوا طويلاً عند الجمال والمثل العليا ليسبقوا أن المقياس الأساس لهذه المثل هو النص.

ولأمر ما، كان الباحث الجاد سمير الصائغ يقول بصدد حديثه عن الفن الإسلامي في كتابه القيم الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية: «نستطيع أن نصف الفن الإسلامي بأنه فن منهج أكثر منه فن أنواع وآثار وأعمال، وفن مبدا أكثر منه فن أساليب وتقنيات، في الوقت نفسه نستطيع أن نصفه بأنه فن يشهد على الأفكار والمعتقدات الإسلامية الكبرى ويطبّقها، دون أن يكون فناً مفسّراً وشارحاً للدين...، بل هو شكل طرفاً في معادلة الشكل والجوهر أو الغيب والوجود أو الظاهر والباطن... فالوجود خاضع وتابع ومتعلق ومحتاج إلى الغيب، وإذا كان لا بد من توحيد الوجود فلا بد من أن نتطلع إلى روحه لا إلى ظاهره»<sup>(١)</sup> وهذه الخاصية التي تميّز بها دون غيره من الفنون هي التي جعلته في رأي سمير الصائغ - «فناً يحيي» من المستقبل»<sup>(٢)</sup> وأن الفريد فيه هو تماسك رؤيته ووحدةها<sup>(٣)</sup>، فالفن الإسلامي - بصفة عامة - ظل واحداً من حيث الرؤية الجمالية والفلسفية، ومن حيث الغاية والوظيفة فيما هو يتوزع في تجلياته على المعدن أو الخزف أو الورق أو الحجر أو الطين، فلم تؤثر المادة في الجسور الفني، والتألف الذي تم هنا بين المادة

(١) سمير الصائغ: الفن الإسلامي: قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، ص ٤١٧.

(٢) نفسه / ٧.

(٣) نفسه / ٣٥٩.

والجوهر، إنما هو تألف يشهد على غنى الجوهر لا على غنى المادة، على عكس الكثير من الفنون الأخرى التي عرفت الحضارات<sup>(١)</sup>.

وأحسب أن لعلم الجمال في الثقافة الإسلامية مكانة خاصة، قد لا يتبوّأها في الثقافات الأخرى لسبب مهم، وهو اهتمام رجال علم العقيدة به. ويكفي أن نقرأ لمحمد عبده في رسالة التوحيد قوله: «نجد في أنفسنا بالضرورة تمييزاً بين الجميل من الأشياء والقبيح منها» وقوله: «وقد يجمال القبيح بجمال أثره، ويقبح الجميل بقبح ما يقترن به»<sup>(٢)</sup>، لنعرف ذلك.



(١) الفن الإسلامي، ص ٣٩٧.

(٢) محمد عبده: رسالة التوحيد، ص ٧٥-٧٨، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

## الفصل الرابع نظرية التصوير الفني

هل يكون التصوير هو المعادل الموضوعي للتصور؟

سيد قطب هو أبرز من عالج قضية التصوير حتى اقترنت باسمه وألفت في ذلك مؤلفات؛ مثل نظرية التصوير الفني عند سيد قطب لصلاح عبدالفتاح الخالدي. ولكنه كذلك هو الذي عالج بشكل واضح مشكلة التصور الإسلامي وبين خصائصه في كتابه خصائص التصور الإسلامي ومقوماته، فهل يمكن القول: إن التصوير هو المعادل الموضوعي للتصور؟

هذا الناقد يرى «أن الصور في القرآن ليست جزءاً منه يختلف عن سائرته»<sup>(١)</sup> ومعناه أن التصوير متناسق مع التصور ومشاكل له، وهذا أمر يتضح أكثر حين نجهده يذهب إلى أن «القصة» - مثلاً - خضعت في القرآن للغرض الديني، فترك هذا الخضوع آثاراً واضحة في طريقة عرضها، بل في مادتها<sup>(٢)</sup>، ومن بين أوجه الخضوع الشكلي للمضمون «أن تعرض القصة بالقدر الذي يكفي لأداء هذا الغرض الديني»<sup>(٣)</sup>، وعلى سبيل المثال لهذه المعادلة في أسلوب القرآن - وهو المثل الأعلى لجمال التعبير كما أسلفنا - يذكر سيد قطب قصة يوسف عليه السلام «فمنذ أن تبدأ قصة يوسف تسير مفصلة حتى تنتهي، فما يقع له مع

(١) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص ٨.

(٢) نفسه / ١٢٦.

(٣) نفسه / ١٣٢.

إخوته وما يحدث له في مصر بعد شرائه وتربيته، ومراودة امرأة العزيز له، ومسجنه، وتعبيره رؤيتي خادمي الملك، ثم تعبيره رؤيا الملك وخروجه، وولايته على (خزائن الأرض) وزارتي المالية والتموين، ومسجى إخوته ودعوتهم، ومسجى أخيه، وعودة إخوته لأبيهم بدونه، وكمال القصة بقدم أبيه وأهله، كلها تفصل تفصيلاً دقيقاً، لأن التفصيل مقصود أولاً لإثبات الوحي والرسالة كما أسلفنا، وثانياً: لأن لهذه التفصيلات قيمتها الدينية في القصة<sup>(١)</sup>، فهذه القصة وغيرها من القصص الموجودة في القرآن كلها «تدل على الغرض الاساسي من سياق القصة، وهو الغرض الديني أولاً وقبل جميع الأغراض»<sup>(٢)</sup> أي أن الشكل هو المعادل الفني للتصور الإسلامي، ومن ثم وصل سيد قطب إلى أنه كان من أثر هذا الخضوع بروز خصائص فنية بعينها تحسب في الرصيد الفني للقصة في عالم الفنون الطليق، وتصدق ما قلناه في أول هذا الفصل، من أن القرآن يجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية<sup>(٣)</sup>.

فهناك - في عالم القصة القرآنية - إذا وجدان ديني يبرز إلى الوجود بصورة هي «لغة الجمال النفسية»، وهذه اللغة الجمالية لا تحيى كيفما اتفق وإنما تعرض بقدر وبنظام يعكس حاسة الوجدان الدينية، ومن هنا كانت الخلاصة التي يسوق فيها رأيه هذا هي: «أن التصوير هو قاعدة التعبير في هذا الكتاب الجميل، القاعدة الأساسية المتبعة في جميع الأغراض فيما عدا غرض التشريع بطبيعة الحال»<sup>(٤)</sup>.

(١) التصوير الفني في القرآن، ص ١٣٤-١٣٥.

(٢) نفسه / ١٣٨.

(٣) نفسه / ١٣٩.

(٤) نفسه / ٨.

التصوير هو قاعدة التعبير، هو المعادل الفني للتصور الإسلامي في الأغراض كلها، حتى تلك الأفكار الذهنية المجردة، والحالة النفسية والحوادث والمشاهد والنماذج الإنسانية، كل ذلك يخضع لهذه القاعدة العامة «فالقرآن كله حيثما تعرض لغرض من الأغراض التي ذكرناها، حيثما شاء أن يعبر عن معنى مجرد أو حالة نفسية أو صفة معنوية أو نموذج إنساني أو حادثة واقعة أو قصة ماضية، أو مشهد من مشاهد القيامة أو حالة من حالات النعيم والعذاب، أو حيثما أراد أن يضرب مثلاً في جدل أو محاجة، بل حيثما أراد هذا الجدل إطلاقاً، واعتمد فيه على الواقع المحسوس والتخيل والمنظور، وهذا هو الذي عنيته حينما قلنا: إن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن»<sup>(١)</sup>، «وهو القاعدة الأولى فيه للبيان، وهو الطريقة التي يتناول بها جميع الأغراض»<sup>(٢)</sup>.

ومثال ذلك: هذه الآيات التي تستعرض مناظر الطبيعة في شكل حسي تصويري، لتنتهي إلى الغاية، وهي التصور الذي تستهدفه كل الصور، ذلك هو قول الله تعالى: ﴿اللَّهُ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَّاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَيَبْسُطُهُ فِي السَّمَاءِ كَيْفَ يَشَاءُ وَيَجْعَلُهُ كِسْفًا فَنَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِهِ فَإِذَا أَصَابَ بِهِ مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ إِذَا هُمْ يَسْتَبْشِرُونَ﴾ (٤٨) وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلِ أَنْ يُنْزَلَ عَلَيْهِمْ مِنْ قَبْلِهِ لُمِبَلِينَ (٤٩) فَانظُرْ إِلَى آثَارِ رَحْمَتِ اللَّهِ كَيْفَ يُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا إِنَّ ذَلِكَ لَمُحْيِي الْمَوْتِ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (٥٠) [الروم: ٤٨ - ٥٠].

يعلق عليها قطب بقوله: «هكذا لوحة بعد لوحة: إرسال الرياح، إثارة السحاب، بسطه في السماء، جعله مترامكماً، خروج المطر من خلاله، نزول المطر، استبشار من يصيهم بعد أن كانوا يائسين، إحياء الأرض بعد موتها،

(١) التصوير الفني في القرآن، ص ٣٣.

(٢) نفسه/ ٥٩.

لينتقل من هذه المشاهد المتتابعة بعد استعراضها للعين والخيال، وبعد تركها تؤثر في النفس على مهل إلى: ﴿إِنَّ ذَلِكَ لَمُحِي الْمَوْتِ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ [الروم: ٥٠] فيجيء هذا في أنسب الأوقات للتقرير<sup>(١)</sup>، فالتقرير الذي جاء في خاتمة الآيات بعد التصوير، يعبر عن التصور الذي كانت الصورة قبل ذلك تشكل معادله الموضوعي الفني.

ويسوق سيد قطب أمثلة كثيرة لبيان هذه القضية، أعني قوله: «التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن» ولكن نكتفي هنا بهذا المثال لوضوح ما ذهبنا إليه من أن التصوير هو المعادل الفني للتصور، فيه أكثر من غيره.

فالله سبحانه يريد أن يبرز الحيرة التي تتاب من يشرك بعد التوحيد، ومن يتوزع قلبه بين الإله الواحد والآلهة المتعديدين، ويتفرق إحساسه بين الهدى والضلال، فيرسم هذه الصورة الحسنة المتخيلة: ﴿قُلْ أَدْعُو مِنْ دُونِ اللَّهِ مَا لَا يَنْفَعُنَا وَلَا يَضُرُّنَا وَنُرَدُّ عَلَى أَعْقَابِنَا بَعْدَ إِذْ هَدَانَا اللَّهُ كَالَّذِي اسْتَهْوَتْهُ الشَّيَاطِينُ فِي الْأَرْضِ حَيْرَانٌ لَهُ أَصْحَابٌ يَدْعُونَهُ إِلَى الْهُدَى انْتَظِرْ﴾ [الأنعام: ٧١].

فتبرر صورة هذا المخلوق التعيس الذي استهوته الشياطين في الأرض، ولفظ الاستهواء لفظ مصور لدلوله، وبإليته يتبع هذا الاستهواء في اتجاهه، فتكون له راحة دون القصد الموحد، ولو كان في طريق الضلال، ولكن هناك من الجانِب الآخر إخوان له يدعونهم إلى الهدى وينادونه ﴿انْتَظِرْ﴾ وهو بين هذا الاستهواء وهذا الدعاء «حيران» موزع القلب لا يلدري أي الفريقين يجيب، ولا أي الفريقين يسلك، فهو قائم هناك شاخص متلفت<sup>(٢)</sup>.

إن الموضوع المطروح هنا عقائدي صرف، وكان يمكن أن يعرض بطريقة

(١) التصوير الفني في القرآن، ص ٥٧.

(٢) التصوير الفني، ص ٣٩٣٨.

تجريدية، ولكن القرآن عرضه في معادل فني، هو الصورة المحسنة المتخيلة مما يؤكد أن التصوير هو المعادل الفني للتصور.

فهل هذا المعادل الفني يبنى على التخيل فحسب، أم أن هناك وسائل أخرى تسهم في بنائه غير الصور الحسية؟

يرى سيد قطب أنه من الواجب «أن نتوسع في معنى التصوير، حتى ندرك آفاق التصوير الفني في القرآن، فهو تصوير باللون، وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخيل؛ كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل، وكثيراً ما يشترك الوصف، والحوار، وجرس الكلمة، ونغم العبارات، وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور تملأها العين والأذن، والحواس والخيال والفكر والوجدان»<sup>(١)</sup>.

والتصوير بهذا المعنى يتجاوز المعنى المألوف للصورة من حيث هي تجسيم وتمثيل لمعنى من المعاني، ويتجاوز معنى الصورة كما يراه «هولم» رائد المدرسة التصويرية «تشبيه حسي يعبر عن رؤيا» أو «تجسيم لفظي للفكر والشعور» كما يذكر «تندال» أو «مظهر لمركب عاطفي وعقلي في لحظة من الزمن» كما يعرفه «باوندا»<sup>(٢)</sup>، إنها تتجاوز كل تلك التعاريف لتكون أشمل لكل الوسائل التي تسعف الكاتب على تشكيل النص الأدبي، وبذلك يكون مفهوم «التصوير» عند سيد قطب قريباً من مفهوم «المعادل الموضوعي» أو «المعادل الفني» عند (ت.س. إليوت).

أقول ذلك؛ لأن نظرة سريعة تقوم على المقارنة بين المفهومين - كما يعرفهما كل من الرجلين - تثبت تشابهاً كبيراً بينهما.

(١) التصوير الفني، ص ٣٣.

(٢) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ١٤١-١٤٢.

فإذا كان سيد قطب يقول: «إن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن فليس هو حلبة أسلوب، ولا فلتة تقع حيثما اتفق، إنما هو مذهب مقرر، وخطة موحدة، وخصيصة شاملة، طريقة معينة يفتن في استخدامها بطرائق شتى، وفي أوضاع مختلفة، ولكنها ترجع في النهاية إلى هذه القاعدة الكبيرة: قاعدة التصوير»<sup>(١)</sup>.

وإذا كان (ت. س. إليوت) يذكر «أن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في صورة فنية هي الشعور على معادل موضوعي، وبعبارة أخرى: على مجموعة من الأشياء، أو على موقف، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية، فإن الانفعال يشار إثارة مباشرة»<sup>(٢)</sup>، فإنهما متقاربان؛ فالاستاذ سيد قطب يرى أن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، وإليوت يرى أن المعادل الموضوعي هو الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية، فهما متقاربان؛ لأن الفرق بينهما يكمن فقط في أن أحدهما يبحث في علاقة الشكل الجميل بالكلم الانفعالي، والآخر يبحث في علاقة الشكل الجميل بالتصور، أو كما قال: «يعبر بالصورة المحسة والمخيلة عن المعنى الذهني»<sup>(٣)</sup>.

ثم إنهما بعد ذلك يتفقا في أن الشكل (أي المعادل عند إليوت والتصوير عند قطب) عبارة عن عدة عناصر تعطي مجتمعة معنى المصطلح عند كل منهما،

(١) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص ٣٣.

(٢) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٢٣. وانظر كذلك: محمود ربيعي: في نقد الشعر، ص ١٥٤.

(٣) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص ٣٢.

وهذه العناصر عند إليوت هي (مجموعة من الأشياء، أو سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة) أما عند قطب، فهي: (تصوير باللون والحركة والتخييل، والنفخة والوصف، والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات وموسيقى السياق)، فهذه تشترك «في إبراز صورة من الصور».

ثم إنهما أخيراً يقرران أن العمل الفني هو العملية الكتابية التي تنتهي بالمجرد - انفعالاً كان أو تفكيراً - إلى صورة حسية، عبر عنها إليوت أحياناً بـ«التجربة الحسية» وأخرى بـ«المعادل الموضوعي» وعبر عنها قطب بـ«الصور المحسنة المتخيلة» مرة، وعبر عنها بـ«قاعدة التصوير» ثانية، وعبر عنها بـ«الكفاء» في قوله: «إن الطريقة التي اتبعها القرآن في التعبير هي التي أبرزت هذه الأغراض والموضوعات، فهي كفاء هذه الأغراض والموضوعات»<sup>(١)</sup>. ومن هذه المقارنة تبين لنا أن الفكرتين متشابهتان، وأن اعتماد المصطلحين كمرادفين أمر ممكن، بل إن ذلك يساعدنا على تحليل «نظرية التصوير» في النقد الإسلامي كمعادل للتصور، على اعتبار أن الأدب الإسلامي تصوير باللغة للتصور الإسلامي. أو - كما عرفه محمد قطب -: «هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان»<sup>(٢)</sup>.

#### بين نظرية التصوير ونظرية النظم:

قبل الانتقال إلى القواعد الأساسية لنظرية التصوير نرى لزماً أن نقف - ولو قليلاً - عند نظرية أخرى كثر الجدل حولها، ظهرت للأسباب نفسها التي ظهرت لها نظرية التصوير؛ ألا وهي «نظرية النظم» عند عبد القاهر الجرجاني!

ألا يمكن القول: بأن هذه هي تلك، وأن النقد الإسلامي المعاصر لم يزد في

(١) سيد قطب: التصوير الفني، ص ١٩٢.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ٦.

هذا المجال على أن غير الأسماء للجوهر الواحد؟

في الحقيقة إن سيد قطب لم يهضم الرجل حقه حين قال: «رحم الله عبد القاهر، لقد كان النبع منه على ضربة معول فلم يضربها، إن الجمال في ﴿وَأَشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْئًا﴾ [مريم: ١٤]، ﴿وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا﴾ [الفر: ١٧] هو في ذلك الذي قاله من ناحية النظم، وفي شيء آخر وراءه، هو هذه الحركة التخيلية السريعة التي يصورها التعبير: حركة الاشتعال التي تتناول الرأس في لحظة، وحركة التفجير التي تفور بها الأرض في ومضة، فهذه الحركة التخيلية تلمس الحس وتثير الخيال وتشرك النظر والمخيلة في تذوق الجمال... وهذا هو الذي وقف دونه عبد القاهر، وإن كان يبدو أنه كان يحسه في ضميره، ولا يصوره كاملاً في تعبيره، وليس لنا على أية حال أن نطالبه بالتعبير في لغة عصرنا الأخير، يرحمه الله!«<sup>(١)</sup>.

لقد كان من المعلوم أن عبد القاهر الجرجاني قد انطلق من فهم معين لعلم النحو، جعل منه خلفية لغوية لنظرية النظم، تجلت في تعريفه للنظم؛ إذ قال: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيف عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها»<sup>(٢)</sup>، وقال: «الأسلوب: الضرب من النظم والطريقة فيه»<sup>(٣)</sup>.

و«المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم وعنها يحدث وبها يكون؛ لأنه لا يتصور أن يدخل

(١) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص ٢٩.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإحصاء، ص ٦٤.

(٣) نفسه / ٣٦١.

شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو<sup>(١)</sup>. ومعنى كل ذلك: أن نظرية النظم وإن اهتمت بالصورة، إلا أنها جعلتها تستسلم لعلم النحو وأحكامه، ومن ثم كانت الهيمنة عند عبدالقاهر الجرجاني للنحو، فيما كانت عند سيد قطب للخيال الذي هو سيد الموقف في التصوير. على أن الناقدين يلتقيان في أن جمال الأسلوب يكون في الانسجام والانتظام والاتساق بين هذه العناصر مجتمعة وإن اختلفا في المادة التي تستطيع أن تهيمن عليها لتجعل منها عملاً واحداً منظماً وجميلاً بسبب ذلك النظام. فإذا كان عبد القاهر يرى أن القرآن «إنما كان قرآناً وكلام الله عز وجل بالنظم الذي هو عليه»<sup>(٢)</sup> فإن سيد قطب يدرك أن «التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية وعن الحوادث المحسوس، والمشهد المنظور...»<sup>(٣)</sup>، ويرى بعد ذلك أن هذا الجانب هو ما أهمله عبد القاهر وإن أحس به وحام حوله، ولكنه لم يجد المصطلح الذي يسعفه على التوصيل، وإلى هذا يشير بقوله: «وإنا لنحسب أن عبد القاهر قد وصل فيها إلى رأي حاسم حين انتهى في دلائل الإعجاز إلى أن اللفظ وحده لا يتصور عاقل أن يدور حوله بحث من حيث هو لفظ، وأن المعنى مقيد في تحديده بالنظم الذي يؤدي به، فنقول نحن عنه: إن طريقة الأداء حاسمة في تصوير المعنى»<sup>(٤)</sup>.

من كل ما سبق من حديث عن علاقة الشكل بالمضمون، ومن تساؤلات

(١) دلائل الإعجاز، ص ٣٠٠.

(٢) نفسه/ ٣٩٨.

(٣) التصوير الفني في القرآن ص ٣٢٠.

(٤) نفسه/ ١٢٣.

واحتتمالات وضعها النقاد لتعيين سر الجمال في النص الأدبي، أهو في تحقيق المعادل الفني للكم الانفعالي كما قرر إليوت؟ أم هو في «النظم المحكم» كما جزم عبد القاهر الجرجاني؟ أم إنه في «قاعدة التصوير» كما يرى سيد قطب؟ نجد أنفسنا مضطرين لبيان أيهما أقرب إلى الصواب!

يبدو لي حينما أتفحص هذه الآراء الثلاثة من كتب، وأأمل النصوص الإبداعية، ولا سيما تلك التي عاجلها هؤلاء النقاد بالممارسة النقدية العملية، أن الأقرب إلى الصواب أن نقول: إن هذه النظريات النقدية متكاملة، وإنها لا يلغي بعضها بعضاً، فلماذا؟

أولاً: لأن نظرية النظم بإعطائها الهيمنة للنحو تكون قد أقرت بأن العلاقات بين الكلمات إنما تنشأ بفضل النحو، وأنه هو الذي يمنح الجمل والعبارات الصحة والجمال، غير أن في هذا إهمالاً للمتلقي<sup>(١)</sup> والجانب الخيالي في النص وما يحدثه من متعة، وسكوت عن الكم الانفعالي وطبيعة الأفكار والتصورات.

ثانياً: لأن نظرية المعادل الموضوعي، بتركيزها على معادلة الشكل للانفعال تكون قد وضعت - كما قال محمد مندور - هذا المعادل بشيء من التعميم والتشطط، «فلفظة المعادل الموضوعي ذاتها تتم عن أن الدعوة إليها إنما تقتصر على أدب الوجدان الذاتي، بل شعر الوجدان الذاتي فقط»<sup>(٢)</sup>.

ويؤكد كذلك مرة أخرى لقوله: «إن فكرة المعادل الموضوعي لم تأت إلى إليوت إلا في مجال الشعر الغنائي؛ أي شعر القصائد؛ وهو الفن الأدبي الوحيد الذي استخدمه الرومانسيون في التعبير المباشر عن تجاربهم الشخصية في الحياة»<sup>(٣)</sup>.

(١) جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٣٢٥.

(٢) محمد مندور: معارك أدبية، ص ٧٠.

(٣) نفسه / ٦٥.

ومعنى ذلك أن المعادل الموضوعي حين ينظر إليه من هذه الزاوية «الانفعال» يكون قد ضيق أفقه الفني، وجعله مما يعنى - أساساً - بالشخصي والذاتي في مقابل الإنساني والبشري. ولعل ذلك هو السبب الذي اهتدى به محمد مندور إلى القول: «أما عندما تكون التجربة البشرية موضوعية بطبيعتها؛ كأن تكون تجربة تاريخية أو تجربة اجتماعية واقعية لا تمس الكاتب بطريقة مباشرة، فلا محل طبعاً للبحث عن معادل موضوعي لتجربة موضوعية، وإلا كان هذا البحث ضرباً من العبث»<sup>(١)</sup>.

ومع كل ذلك يبقى المعادل الموضوعي قاصراً عن أن يحل مشكلة جمال النص الأدبي، حتى لو فهمنا أن العملية الإبداعية الناجحة إنما هي تلك التي يتحول فيها الموضوع إلى ذات والذات إلى موضوع، لأن إليوت لم يشرح طبيعة الأدوات والعناصر التي يتشكل منها هذا المعادل كما فعل مثلاً عبد القاهر الجرجاني في نظرية «النظم» التي فصلنا الحديث فيها في موضع آخر<sup>(٢)</sup>.

ثالثاً: لأن «نظرية التصوير الفني»، وإن اعتنت بما أهمله عبد القاهر الجرجاني وإليوت، وهو دور الخيال في صناعة الجمال، وعلاقة التصوير بالتصور، فإنه لم يعن العناية الكافية بما عني به عبد القاهر الجرجاني، لذلك بقيت نظريته ناقصة كذلك.

حقاً إن التصوير أمر هام في العملية الإبداعية الأدبية. أقر ذلك القدماء مثل الجاحظ حين قال: «الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»<sup>(٣)</sup> ومثل الأمدي حين ذهب إلى أن «من حذق الشاعر أن يصور لك الأشياء

(١) معارك أدبية، ص ٦٥.

(٢) أحمد رحمتي: التقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ص ٥٢٩-٥٣٠ (مخطوط).

(٣) الجاحظ: الحيوان، ج ٣، ص ١٣٢.

بصورها»<sup>(١)</sup> ومثل أبي هلال العسكري إذ يرى «أن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك، وذلك مثل قول الشماخ في نباله:

خلت غير آثار الأراجيل ترغمي      تقمعق في الأباط منها وفاضها

فهذا البيت يصور لك هرولة الرجال وفاضها في آباطها تتقمعق»<sup>(٢)</sup>

وكما أقر القدماء قيمة التصوير في الأدب أقره المحدثون؛ فنجد مثلاً سي دي لويس يقول: «الصورة هي الشيء الثابت في الشعر كله، وكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة»<sup>(٣)</sup>، وقال محمد حسن عبدالله: «التعبير بالصورة خاصة شعرية، ولكنها ليست خاصة بالشعر، لقد أثرها التعبير القرآني والحديث النبوي كثيراً، واعتمد عليها المثل كما فضلتها الحكمة»<sup>(٤)</sup>، ويقول جابر عصفور: «تنبع أهمية الصورة من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقي»<sup>(٥)</sup>.

فالمحدثون مثل القدماء يحملون الصورة مسؤولية كبرى في مجال الجمال والمتعة والتأثير، حتى ليكاد المرء أن يقع في شبك النظرة الأحادية، لولا أن أفكاراً منيرة في هذا المجال تنقلنا من مثل ذلك، إذ إن القارئ لقول الفخر الرازي، في هذا المجال: «إذا عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية، أما إذا عبر عنه بلوازمه

(١) الأملی: الموازنة ج ٢، ص ١٩٩.

(٢) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص ١٤٥.

(٣) سي دي لويس: الصورة الشعرية، ص ٢٢.

(٤) محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، ص ١٦.

(٥) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٦٤.

الخارجية، وعرف لا على سبيل الكمال فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدة النفسانية، فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية الذي من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية<sup>(١)</sup>، والقارئ لقول كولردج: «ليست الصور وحدها - مهما بلغ جمالها، ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة - هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق، وإنما تصيح الصور معياراً للعبرة الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة، وحينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة، والتالي إلى لحظة واحدة، وحينما يضيف عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية»<sup>(٢)</sup>.

أقول: إن القارئ لهذين القولين لا يملك إلا أن يعترف بضرورة الوسطية في الحكم على القيم الجمالية في النص، إذ إن الصورة وحدها ليست هي كل شيء، بل تكون هامة حينما تجد السند القوي من العناصر الأخرى؛ الظاهرة منها كالوسيقى ونظام النحو والأدوات المشكلة للمعادل الموضوعي، والباطنة كالفكرة والعاطفة والروح الإنسانية، إذ إن جمال النص يحدث في كثير من الأحيان من شيء نحسه ولا نتبينه مجسماً، وذلك في اعتقادي هو العامل المشترك بين الناس، إنه إنسانية الإنسان، حين ييشها الأديب في عمله الفني فيكسبها الجلال الممتع بما يوقظه فينا من إنسانية تؤدي - كما قال فخر الدين الرازي - إلى «الحالة المذكورة التي هي كالدغدة النفسانية»، وكما قال كولردج: «حينما يضيف عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية».

(١) الفخر الرازي: المحصول في علم الأصول ج ١، ص ٢٥٢. عن جابر عصفور المرجع السابق

ص ٣٦١.

(٢) مصطفى بدي: دراسات في الشعر والمرح، ص ٢٨.

هل نستطيع الآن أن نقول: إن الاعتماد على نظرية واحدة من تلك النظريات لا يحل مشكلة الجمال، وإن النظرة الأحادية مجازفة نقدية تصلح فقط لتسهيل الدراسة، ولكنها لا تكفي وحدها للإجابة الشافية الكافية عن الواقع الحقيقي للنص الأدبي؟

أهم المجالات التي تعالجها نظرية التصوير:

بعد أن تبيننا أن النظرية الأحادية عاجزة عن حل مشكلات النص الأدبي لتشابك العناصر المكونة له وتعتها، وظهور بعضها مما يدركه السمع أو البصر أو الحس، وضمور بعضها بعضاً مما يدركه العقل أو الوجدان والروح، يمكن أن ننطلق الآن في بيان المجالات التي اعتمدتها نظرية التصوير؛ مثل التناسق والتخييل الحسي والتجسيم.

#### أولاً- التخييل:

لعل القول: إنَّ الفضل في إثارة مشكلة التخييل، مما استأثر به القدماء، صار من نافلة القول، ولكن للتذكر نقول: إن الزمخشري في الكشف قد عرض في غير موضع لهذا الأمر، بل ذهب إلى أن الغوص على شيء من حقائق النص الأدبي والقرآني خاصة، لا يناله إلا رجل قد برع في علمين مختصين بالقرآن؛ وهما علم المعاني وعلم البيان<sup>(١)</sup>. وأن الله سبحانه وتعالى - لا أمرٍ ما - أكثر من الأمثال في كتابه المبين؛ لما في ذلك من قدرة «في إبراز خيالات المعاني ورفع الأسرار عن الحقائق حتى تترك التخييل في صورة المحقق، والمتوهم في معرض المتيقن، والغائب كأنه مشاهد»<sup>(٢)</sup> «فالتمثيل مما يكشف

(١) الزمخشري: الكشف ج ١، ص ١٦.

(٢) نفسه ١/ ١٩٥.

المعاني ويوضحها، لأنه بمنزلة التصوير والتشكيل لها<sup>(١)</sup> «لأن الأمثال والتشبيهات إنما هي الطرق إلى المعاني المحتجبة في الاستار حتى تبرزها وتكشف عنها وتصورها للأفهام كما صور هذا التشبيه الفرق بين حال المشرك وحال الموحد»<sup>(٢)</sup> وقال في تفسيره لقوله تعالى: ﴿يَوْمَ نَقُولُ لِيَجْهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأَتْ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ﴾ (ق: ٢٠) «وسؤال جهنم وجوابها من باب التخيل الذي يقصد به تصوير المعنى في القلب وتبينه»<sup>(٣)</sup>.

فالزمخشري قد عني بالتخيل في تفسيره عناية فائقة جعلت جابر عصفور يقول: «أما الزمخشري فإنه قد توقف كثيراً أمام التصوير والتخيل والتمثيل في القرآن، ولاحظ أن القرآن يسير على سنن العرب، وأن طرائقه في التصوير والتخيل لها نظائرها في أحاديث الرسول ﷺ وأقوال الأنبياء والبلغاء والشعراء، ولكنه لم يشغل نفسه بالتساؤل عما إذا كان هناك فارق بين التصوير الشعري والتصوير القرآني مثلاً»<sup>(٤)</sup>.

إن الزمخشري قد لاحظ الملحوظة نفسها التي كررها من بعد سيد قطب حين عد - كما سبق - «التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن والقاعدة الأولى فيه للبيان»<sup>(٥)</sup>، فما الجديد الذي أتى به سيد قطب؟

إن سيد قطب - في الواقع - قد درس القضية بمعزل عن التفسير، ولذلك جمع كل ما يمكن أن يقوله في مجال التصوير والتخيل الحسي في كتاب

(١) الكشف ٣/ ٢٢١-٢٢٢.

(٢) نفسه ٣/ ٢٠٧.

(٣) نفسه ٤/ ٩.

(٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٢٣-٣٢٤.

(٥) التصوير الفني، ص ٦٠.

واحد، ومن ثم نمجده قد تساءل مثلاً: فعلى أية قاعدة يقوم هذا التصوير؟ ثم اجاب: «... فالقرآن بين أيدينا حافل بالأمثلة الجديدة، ونحن نختار منها هنا ما له دلالة خاصة على هذه الطريقة المعينة: ظاهرة التخيل الحسي والتجسيم في ذلك التصوير... ويجب أن ننبه إلى نوع هذه الحركة، فهي حركة حية عما تنبض به الحياة الظاهرة للعيان، أو الحياة المضمرة في الوجدان، هذه الحركة هي التي نسميها «التخيل الحسي» وهي التي يسير عليها التصوير في القرآن لبتُّ الحياة في شتى الصور، مع اختلاف الشيات والالوان<sup>(١)</sup> ونستتج من ذلك أن: لـ التخيل عنده، مرتبط بالحركة والحسية الظاهرة للعيان أو المضمرة في الوجدان، وهو بعد ذلك على اللون:

١- منها «التشخيص» يتمثل في خلق الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية وتهبها عواطف آدمية وخلجات إنسانية، ومثاله: ﴿وَالصُّبْحُ إِذَا تَنَفَّسَ﴾ [التكوير: ١٨] إذ يخيل إليك هذه الحياة السديعة الهائلة التي تنفج عنها ثناياه وهو يتنفس، فتتنفس معه الحياة ويدب النشاط في الأحياء، وكل متلوق لجمال التعبير والتصوير يدرك قيمة هذه الآية في أنها ثروة شعورية وتعبيرية فوق الإشارة إلى الحقائق الكونية، ورؤية الفجر تكاد تشعر القلب أنه بالفعل يتنفس كما يصوره التعبير<sup>(٢)</sup>.

٢- ومنها الصور المتحركة التي تتضمن توقفاً ما، وقريب من الأمثلة على ذلك صورة الذي «يعبد الله على حرف في قوله تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ﴾ [الحج: ١١] صور تخيل للحس حركة متوقعة في كل لحظة<sup>(٣)</sup>.

(١) التصوير الفني، ص ٦١.

(٢) نفسه ص ٦١-٦٢ وانظر الظلال ٦/٣٨٤٢.

(٣) التصوير الفني، ص ٦٣.

ب - أما التجسيم فمفه كل التشبيهات التي جيء بها لإحالة المعاني والحالات صوراً وهيئات؛ نذكر منها قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ﴾ [إبراهيم: ١٨] «ولكن الذي نعنيه هنا بالتجسيم ليس هو التشبيه بمحسوس، فهذا كثير معتاد، وإنما نعني لوناً جديداً هو تجسيم المعنويات، لا على وجه التشبيه والتعميل بل على وجه التصوير والتحويل»<sup>(١)</sup>.

فهل هذا جديد فعلاً؟ إننا حين نقرأ قول الرمانى وهو يحدثنا عن الوجوه التي يقع فيها البيان قائلًا: «منها إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة»<sup>(٢)</sup>، وقد يضرب الرمانى لذلك مثلاً بالآية نفسها.

يمكن أن نقول إن قطباً لم يأت في هذا بجديد إلا بتنوع الأمثلة التي تجسم وتصور حالة نفسية معنوية أو عقلية، أو التي يجتمع فيها التخيل والتجسيم «فيصور المعنوي المجرد جسماً محسوساً، ويخيل حركة لهذا الجسم أو حوله من إشعاع التعبير»<sup>(٣)</sup>.

فليس في الأمر - كما أرى - جديد غير أنني وجدت من الدارسين المحدثين صلاح عبدالفتاح الخالدي في كتابه نظرية التصوير الفني عند سيد قطب يذكر «أن الفضل يعود إلى سيد قطب في اكتشافه هذا النوع من التجسيم؛ إذ لم يُفطن له من قبل، وهو أكثر صلة وأشد ارتباطاً بفكرة التصوير في النوع الأول. إن الأمر المعنوي المجرد هنا صار صورة حسية، مجسمة، وتحول إلى هذه الصورة بالتخيل الحسي»<sup>(٤)</sup>.

(١) انظر التصوير الفني ص ٦٦.

(٢) الرمانى: النكت في إعجاز القرآن، ص ٨١، ضمن كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.

(٣) التصوير الفني، ص ٦٨، ٧٠.

(٤) نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص ١٤٩.

ولكنه لم يذكر أين موضع التجديد؟ ولعله وقع له ذلك لعدم مقارنته رأي قطب بما ذكر عند الرماني وغيره مثل أبي هلال العسكري<sup>(١)</sup> والزمخشري<sup>(٢)</sup> وعبد القاهر الجرجاني، لا سيما حين يقول: «وإذا ثبت هذا الأصل، وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس، مما يحرك قوى الاستحسان، ويشير الكامن من الاستظراف، فإن التمثيل أخص شيء بهذا الشأن، وأمره في ذلك أنك إذا قصدت ذكر ظرافته، وعد محاسنه في هذا المعنى، والبدع التي يبتدعها بحذقه، والتأليفات التي يصل إليها برفقه، ازدحمت عليك وغمرت جانيبك، فلم تدر أيهما تذكر ولا عن أيها تعبر، وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر بُعد ما بين المشرق والمغرب، وهو يريك للمعاني المثلة بالأوهام شبيهاً في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة، وينطق لك الآخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك الثمام غير الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهة ماءً، ومن جهة أخرى ناراً»<sup>(٣)</sup>.

فانظر كيف جعل التصوير أصلاً في تحريك قوى الاستحسان، ثم انظر بعد إلى حديثه عن التجسيم والتشخيص في قوله: «وهو يريك المعاني المثلة في الأوهام شبيهاً في الأشخاص الماثلة... وكذا في قوله: «إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطف الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون»<sup>(٤)</sup>.

(١) للتوسع انظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث، ص ٣٦٤-٣٨.

(٢) انظر: مصطفى الصاوي الجويني: منهج الزمخشري في تفسير القرآن خاصة، ص ٢٥٨-٢٥٦.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١١١.

(٤) نفسه/ ٣٣.

ويقول في حديثه عن التشخيص الاستعاري: «فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جليلة»<sup>(١)</sup>.

ومن هنا يمكن أن نقول: إن صلاح عبدالفتاح الخالدي، حين يعد سيد قطب صاحب الفضل في «الاكتشاف» للتجسيم والتشخيص في أسلوب القرآن، إنما قد وقع في شطط من القول ناجم عن إعجاب شديد بشخصية هذا الناقد من جهة، وعن قلة محاورته للتراث وتفحصه للدراسات القرآنية القديمة من جهة أخرى.

ثانياً: التناقض:

وكذلك الحال بالنسبة لسيد قطب نفسه حين يقول: «ولما كان التصوير في القرآن مسألة لم يعرضوا لها قط، بوصفها أساساً للتعبير القرآني جملة، فقد بقي التناقض الفني في هذا التصوير بعيداً عن آفاق بحثهم بطبيعة الحال... كان قصدنا من هذا الكتاب، هو أن نستعرض الأفاق الجديدة، لا أن نكرر الاتجاهات التي اهتدى بها الباحثون»<sup>(٢)</sup>.

إذ أن تمحيص آراء القدماء - كما قلت - يثبت في أن آراءهم في هذا الأمر المتعلق بالتصوير على مستوى التخيل الحسي والتجسيم والتشخيص، قد كانت سباقه بل وأعمق في التحليل عند بعضهم؛ مثل الزمخشري والجرجاني.

بل حتى على مستوى «التناقض» الذي يعده سيد قطب بما به يكون التقييم الصحيح من ناحية الأداء الفني<sup>(٣)</sup> فإنه ليس من مكتشفات سيد قطب كما

(١) التصوير الفني، ص ٣٣.

(٢) نفسه، ص ٧٤.

(٣) نفسه، ٧٢.

يعتقد صلاح عبد الفتاح الخالدي حين يذكر في هذا المجال أن «ألوان التناسق الفني في القرآن التي تنبه لها من سبقه من الباحثين، ثم انتقل إلى بيان ألوان ودرجات جديدة للتناسق القرآني هدي هو إليها، ولم يظن لها أحد قبله، ... فقد وقف طويلاً أمام ألوان التناسق في التصوير القرآني، لأنه لم يشر أحد من السابقين إلى التصوير في القرآن، فضلاً عن أن يتحدث عن ألوان التناسق فيه»<sup>(١)</sup>، وإنما كان مما تحدث فيه عبد القاهر الجرجاني مثلاً، ومصطفى صادق الرافعي في كتابه إعجاز القرآن، فنجد الجرجاني يقول: «ليس الغرض بنظم الكلم أن توالى ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»<sup>(٢)</sup>، كما نجده في موضع آخر يقول: «وإذا كان الأمر كذلك لزمك أن تبين الغرض الذي اقتضى أن تكون ألفاظ القرآن منسوقة النسق الذي تراه، ولا مخلص له من هذه المطالبة؛ لأن هذا إذا أبى أن يكون المقتضى والموجب للذي تراه من النسق المعاني، وجعله قد وجب لأمر يرجع إلى اللفظ لم نجد شيئاً يحيل الإعجاز في وجوبه عليه البتة، اللهم إلا أن يجعل الإعجاز في الوزن ويزعم أن النسق الذي تراه في ألفاظ القرآن إنما كان معجزاً من أجل أن كان قد حدث عن ضرب في الوزن يعجز الخلق عن أن يأتوا بمثله»<sup>(٣)</sup>.

فانظر كم هو عميق هذا الرأي في التناسق؛ وكم هو متنوع؟! إن التناسق عنده يحدث بين الدلالات وبين الألفاظ، وبين الأوزان، وكل ذلك بمقتضى المعنى وقانون التخيير والغرض، بحيث «لا يكون الإتيان بالأشياء بعضها في أثر البعض على التوالي نسقاً وترتيباً حتى تكون الأشياء مختلفة في أنفسها، ثم يكون للذي

(١) نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص ١٥٤.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٤١.

(٣) نفسه/ ٣٦٤.

يجيء بها مضموماً بعضها إلى بعض غرض فيها ومقصود لا يتم ذلك الغرض وذلك المقصود إلا بأن يتخير لها مواضع، فيجعل هذا أولاً وذلك ثانياً<sup>(١)</sup>.

فالحديث عن التناسق ليس جديداً كما ترى، وليس مما ابتكره أو اكتشفه سيد قطب، ولا مما عمق فيه النظر أكثر من السلف، وإنما الجديد هو ربط التناسق بالتصوير، إذ إن التناسق في الحقيقة يقوم - عند الجرجاني - على علم النحو وبمقتضى قوانينه، خضوعاً للغرض والمقصد من التعبير من جهة، ومشاكلة الأجزاء لبعضها حين ترتب وتنظم من جهة ثانية.

ولو نظرنا إلى التناسق من هذه الزاوية التي نظر منها عبدالقاهر الجرجاني لرفضنا أن يدرس التناسق في مجال التصوير للبعد الشاسع بين أصلهما؛ إذ إن أحدهما عمدته الخيال والآخر العقل، غير أن سيد قطب درس النسق تحت عنوان «التصوير الفني» وسار على هديه صلاح عبد الفتاح الخالدي، دون أن يولي اهتماماً لهذا الفرق بين عمدتي ومصدرتي كل من التناسق والتصوير.

وأحسب - بعد ذلك - أن لو أن سيد قطب تراث قليلاً في وضع المصطلح «التناسق» لبدل على ما درس في هذا المجال وهو «التناسق المعنوي والنفسي بين القصص التي يعرضها القرآن والسياق الذي يعرضها فيه، وانسجام غرضها في هذا السياق مع الغرض الديني والمظهر الفني سواء بسواء»<sup>(٢)</sup> «والتنسيق في تأليف العبارات بتخير الألفاظ ثم نظمها في نسق خاص... والإيقاع الموسيقي الناشئ من تخير الألفاظ ونظمها في نسق خاص... والفاصلة... والتسلسل المعنوي بين الأغراض، والتناسب في الانتقال»<sup>(٣)</sup> أقول: لو تأتى قليلاً لوضع

(١) دلائل الإحجاز، ص ٣٦٤.

(٢) التصوير الفني، ص ٧٤.

(٣) نفسه / ٧٢-٧٤.

هذا الفصل تحت هذا المصطلح في موضع دراسته للتركيب وجمالها في القرآن الكريم، ولعله يكون عندئذ قد قدم شيئاً هاماً في سياق البحث الأسلوبي، أما دراسة التناسق بين العناصر السابقة تحت عنوان «التصوير» فيبدو لي أنه ليس سليماً، وأن سبب ذلك هو الانبهار بفكرة «التصوير هو القاعدة الأساسية في أسلوب القرآن»<sup>(١)</sup>، هذه الفكرة الصحيحة التي ينبغي أن تأخذ حجمها الطبيعي في النص القرآني بَدَل أن تكتسح مجالات لا تقوى عليها، وقد قال هو نفسه: «هذا كله ينتهي إلى تناسق المعاني والأغراض، والبحث في هذا النطاق مهما دق وارتفع، يبقى في معزل عن أجمل وأبداع وسائل القرآن في التعبير وهو التصوير»<sup>(٢)</sup>.

نعم هناك جوانب درسها تحت عنوان «التناسق الفني» لها طابع آخر يختلف عن هذه الجوانب التي ذكرنا، تليق بأن تكون تحت العنوان الأكبر، أعني «التصوير الفني في القرآن»، وإنما تصلح هذه هنا لأن «قطباً» عاجلها مرتبطة بتناسق الصور وتشاكلها، وهذه الجوانب هي:

١- تناسق التعبير مع الحالة المراد تصويرها ليساعد على إكمال معالم الصورة الحسية أو المعنوية، ويعد قطب هذا النمط خطوة مشتركة بين التعبير للتعبير، والتعبير للتصوير، فهي عند مفرق الطريق بين «السطوح المستوية والقمم المتدرجة» أي أن التعبير للتصوير هو القمة في مجال التعبير باللغة، وقد ضرب قطب لهذه العلاقة بين التناسق والتصوير عدة أمثلة منها:

قوله تعالى: ﴿نَسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ فَأَتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ﴾ [البقرة: ٢٢٣]، ثم علق عليه بما يبين طريقة إدراكه لهذا التناسق بين الشكل والمضمون، أو بين

(١) التصوير الفني في القرآن الكريم، ص ٧٢.

(٢) نفسه، ص ٧٤-٧٥.

الصورة وموضوعها قائلاً: «في هذا التعبير ألوان من التناسق الظاهر والمضمّر، ومن لطيف الكناية عن ملابسات دقيقة، وأدق ما فيه هو ذلك التشابه بين صلة الزارع بحرثه، وصلة الزوج بزوجه في هذا المجال الخاص، وبين ذلك النبت الذي يخرج الحرت، وذلك النبت الذي تخرجه الزوج، وما في كليهما من تكثير وعمران وفلاح، وكل هذه الصور تنطوي تحت استعارة في بضع كلمات»<sup>(١)</sup>.

ولعل بكري شيخ أمين كان يقصد كذلك هذا النوع من التناسق حين عرض، في معرض حديثه عن الجمال في الاستعارة القرآنية، إلى أهم العناصر التي جسدت جمال الاستعارة، وذكر منها أول ما ذكر «اختيار الألفاظ المتناسقة والمؤلفة مع بعضها ومع معانيها»<sup>(٢)</sup>.

هذا وقد أدرج الخالدي هذا النوع من التناسق في بحثه نظرية التصوير الفني عند سيد قطب تحت عنوان «تناسق التعبير مع المضمون»<sup>(٣)</sup>، واستعرض الأمثلة دون أي تعليق، ويبدو لي أنه كان مخطئاً في فهمه لمقصد سيد قطب من هذا التناسق بين الصور وموضوعها، لأن تناسق التعبير مع المضمون شيء غير تناسق الصورة مع الموضوع، ذلك لأن الصورة ترتبط أكثر ما ترتبط بالخيال والحس. أما التعبير فيرتبط باللغة ووسائل التعبير بصفة عامة التي منها الصور، ويدل على ما نقول: تعليق سيد قطب على سورة الهمزة قائلاً: «وفي التصوير شدة ﴿وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ... كَلَّا لَيُنْبَذَنَّ فِي الْحُطَمَةِ... نَارُ اللَّهِ الْمُوقَدَةُ... الَّتِي تَطْلُعُ عَلَى الْأَقْفَدَةِ﴾ وفي ذلك كله لون من التناسق التصويري يتفق مع فعلة

(١) التصوير الفني في القرآن الكريم، ص ٧٦.

(٢) بكري شيخ أمين: التعبير الفني في القرآن، ص ١٩٩.

(٣) نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص ١٥٧.

«الهمزة، اللمزة»<sup>(١)</sup>، كما يدل عليه تعليقه في موضع آخر على قوله تعالى: ﴿قَالَ كَذَلِكَ أَتَتْكَ آيَاتُنَا فَنَسِيَهَا وَكَذَلِكَ الْيَوْمَ تُنْسَى﴾ [طه: ١٢٦] قائلاً: «اتساق في التعبير واتساق في التصوير»<sup>(٢)</sup> ففرق بين نوعين من الاتساق.

٢- التصوير بواسطة اللفظ المفرد: «وحيث يستقل لفظ واحد بهذه الصورة كلها يكون ذلك فناً من التناسق الرفيع»<sup>(٣)</sup> وهذا النوع من التصوير والتناسق خطوة - في رأيه - «أبعد من الخطوة الأولى وأقرب إلى قمة جديدة من التناسق خطوة يزيد من قيمتها أن لفظاً مفرداً هو الذي يرسم الصورة تارة بجرسه الذي يلقيه في الأذن، وتارة بظله، الذي يلقيه في الخيال وتارة بالجرس والظل جميعاً»<sup>(٤)</sup>، والأمثلة التي يسوقها لبيان ذلك كثيرة، منها أن تسمع كلمة «يصطرخون» في الآية: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا لَهُمْ نَارُ جَهَنَّمَ لَا يُقْضَىٰ عَلَيْهِمْ فِيمَوتُوا وَلَا يُخَفَّفُ عَنْهُمْ مِنْ عَذَابِهَا كَذَلِكَ نَجْزِي كُلَّ كَفُورٍ﴾<sup>(٥)</sup> وَهُمْ يَصْطَرِخُونَ فِيهَا رَبَّنَا أَخْرِجْنَا نَعْمَلْ صَالِحًا غَيْرَ الَّذِي كُنَّا نَعْمَلُ ﴿[فاطر: ٣٦، ٣٧]، فيخيل إليك جرسها الغليظ، غلظ الصراخ المختلط المتجاوب من كل مكان، المنبعث من حناجر مكتظة بالأصوات الخشنة، كما تلقى إليك ظل الإهمال لهذا الاصطراخ، الذي لا يجد من يهتم به أو يلييه، وتلمح من وراء ذلك كله صورة ذلك العذاب الغليظ الذي هم فيه يصطرخون، وحيث يستقل لفظ واحد بهذه الصورة كلها يكون ذلك فناً من التناسق الرفيع»<sup>(٥)</sup>.

وحيث تشامل هذه الفكرة نجد أن التصوير يتم عبر ثلاث وسائل: الجرس

(١) سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن، ص ٦٩.

(٢) نفسه، ص ١٠٦.

(٣) التصوير الفني: ص ٧٧.

(٤) نفسه / ٧٦-٧٧.

(٥) نفسه / ٧٦-٧٧.

منفرداً، ويتعامل مع حاسة السمع وحدها، والظل منفرداً بتعامله مع الخيال، ثم الوسيلة الثالثة هي التي تجمع بين الجرس والظل معاً، أي توجيه الخطاب إلى الخيال والسمع معاً ومثاله قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يُدْعَوْنَ إِلَى نَارِ جَهَنَّمَ دَعَاً﴾ [الطور: ١٣]، فلفظ الدع يصور مدلوله بجرسه وظله جميعاً، وما يلاحظ هنا أن الدع هو الدفع في الظهور بعنف، وهذا الدفع في كثير من الأحيان يجعل المدفوع يخرج صوتاً غير إرادي، فيه عين ساكنة هكذا «أع» وهو في جرسه أقرب ما يكون إلى جرس «الدع»<sup>(١)</sup>، وإذا كانت بعض الكلمات تحتوي الجرس والظل معاً، فإن منها ما يرسم صورة الموضوع، لا بجرسه الذي يلقيه في أذنه بل بظله الذي يلقيه في الخيال، فلفظ «انسلخ» في قوله تعالى: ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا﴾ [الاعراف: ١٧٥] يرسم صورة عنيفة للتخلص من هذه الآيات؛ لأن الإنسلاخ حركة حسية<sup>(٢)</sup>.

وعلى الجملة، فإن ما ينتهي إليه قطب في هذا المجال، هو أن كل تلك الوسائل على اختلاف تعاملها مع المتلقي، إما بجرس أو بظل أو بهما معاً، فإنها «تلتقي جميعاً عند تصوير الألفاظ للمدلولات، لا من قبيل الدلالة المعنوية، ولكن من قبيل الطريقة التصويرية التخيلية»<sup>(٣)</sup>.

وهذه النتيجة - في رأيي - هي نفسها الملاحظة المبكرة التي كان قد أشار إليها بإسهاب اللغوي الذواقة ابن جني تحت عنوان «مصابقة الألفاظ لمصابقة المعاني»، وعولجت أحياناً تحت عنوان «المشاكلة». وقد وضعنا هذا توضيحاً كافياً في موضع آخر<sup>(٤)</sup>.

(١) التصوير الفني، ص ٧٩.

(٢) نفسه/ ٧٨-٧٩.

(٣) نفسه/ ٨٠.

(٤) أحمد رحماني: النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ص ٣٠٠ وما بعدها.

فالالفاظ قد ترسم صورة، دون الاعتماد على التشبيه والاستعارة والكنية والرمز، والمجاز بصفة عامة، وتنجح - مع ذلك - في توصيل الفكرة والتصور والتجربة. يقول صلاح فضل: «أما الصورة التي تعتمد على شكل من أشكال المجاز وتحقق - مع ذلك - شرط الاستحضار الحسى البارز لثراء تفاصيلها ودقة تركيبها، فمن أمثلتها القوية في الشعر العربي قول ذي الرمة:

عشية مالي حيلة غير أنني      بلقط الحصى والخط في الترب مولع  
أخط وأمحو الخط ثم أعيله      بكفي والغربان في الدار وقع  
فليس ثمة تشبيه ولا استعارة ولا مجاز آخر، وبالرغم من ذلك ينجح الشاعر في تقديم تمثيل حسي نتردد كثيراً في وصفه بأنه خيالي»<sup>(١)</sup>.

وإنما تتمكن الالفاظ المجردة من رسم الصور بجرسها أو بظلمها بسبب تلك الطاقة الانفعالية التي تتشكل في اللسان كمادة صوتية وفق ما في النفس، وعلى حد تعبير مصطفى صادق الرافعي: «ليس يخفى أن مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وأن هذا الانفعال بطبيعته إنما هو سبب في تنوع الصوت، بما يخرج فيه مدأ أو غنة أو ليناً أو شدة، وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب ما في النفس من أصولها»<sup>(٢)</sup>.

أحسب أن هذه الصفة في اللغة هي التي تؤدي إلى الشعور بشيء من التناسق بين الصورة والجرس، وهي التي يعنيها سيد قطب بقوله: «والموسيقى المصاحبة تلقي مثل هذا الأثر في الحس، وفيها التناسق الملحوظ بين الصورة والجرس»<sup>(٣)</sup> وقوله: «الإيقاع دائماً في القرآن وسيلة من وسائل التصوير، يتسق

(١) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، ص ٢٣٦.

(٢) مصطفى صادق الرافعي: تاريخ أدب العرب ٢/ ٢١٥.

(٣) مشاهد القيامة في القرآن: ص ٦١-٦٢.

مع جوهر المشهد ويوحى به للضمير<sup>(١)</sup> وتجلده يعمد في تفسيره في ظلال القرآن إلى تطبيق هذه الفكرة (تناسق الإيقاع مع المضمون أو الموضوع) في عدة مواضع، فيقول في مطلع سورة الحاقة: «هو اسم مختار بجرسه ومعناه، فالحاقة هي التي تحق فتقع... ثم هي بجرسها - كما بينا من قبل - تلقي إيقاعاً يساوق هذا المعنى الكامن فيها، ويشارك في إطلاق الجو المراد بها... والالفاظ في السورة بجرسها ومعانيها، وباجتماعها في التركيب، وبدلالة التركيب كله، تشترك في إطلاق هذا الجو وتصويره<sup>(٢)</sup>».

ولعل المثال الأكثر وضوحاً في مجال التطبيق هو التحليل الذي أجراه على سورة الضحى، ليبرهن على أن التعبير القرآني «في بعض الأحيان يضع إطاراً للصورة أو نطاقاً للمشهد، فينسق الإطار والنطاق مع الصورة والمشهد، ثم يطلق من حولهما الإيقاع الموسيقي، الذي يناسب هذا كله فيبلغ من ذلك ما يعبر عنه النموذج:

﴿وَالضُّحَىٰ ١ وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ ٢ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ ٣ وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ الْأُولَىٰ ٤ وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَىٰ ٥ أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَىٰ ٦ وَوَجَدَكَ ضَالًّا فَهَدَىٰ ٧ وَوَجَدَكَ عَانِلًا فَأَغْنَىٰ ٨ فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ ٩ وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ ١٠ وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ ١١﴾

[الضحى: ١ - ١١].

لقد أطلق التعبير جواً من الحنان اللطيف والرحمة الوديمة والرضا الشامل، والشجى الشفيف... ذلك الحنان وتلك الرحمة، وذاك الرضا، وهذا الشجى تسرب كلها من خلال النظم اللطيف العبارة الرقيق اللفظ، ومن هذه الموسيقى

(١) مشاهد يوم القيامة في القرآن. ص ٦١-٦٢.

(٢) في ظلال القرآن، ٦/٣٦٧٧.

السارية في التعبير، الموسيقى الرتيبة الحركات الوثيلة الخطوات، الرقيقة الأصداء الشجية الإيقاع، فلما أراد إطاراً لهذا الحنان اللطيف، ولهذه الرحمة الودبعة، ولهذا الرضا الشامل ولهذا الشجي الشفيف، جعل الإطار من الضحي الرائق ومن الليل الساجي، أصفى أنبناً من آونة الليل والنهار، وأشف أنبناً تسري فيها التأملات، وساقها في اللفظ المناسب، فالليل هو «الليل إذا سجي» لا الليل على إطلاقه بوحشته وظلامه، الليل الساجي الذي يرق ويصفو، وتغشاها سحابة رقيقة من الشجي الشفيف كجو اليتيم والعيلة، ثم ينكشف ويجلى ويعقبه الضحي الرائق مع «ما ودعك ربك وما قلى . . .».

فتلتزم ألوان الصورة مع ألوان الإطار ويتم التناسق والاتساق<sup>(١)</sup>.

فهذان التطبيقان يبينان شغف سيد قطب بقضية التناسق بين الشكل والمضمون، أو بين الصورة والموضوع أو بين التصور والتصوير، فتحس وأنت تقرأ تحليله الجمالي لهذين النموذجين أنه يحدثك عن المعادل الفني للموضوع أو المضمون أو التصور، لا سيما حين تراه يقول: «فلما أراد إطاراً لهذا الحنان . . . جعل الإطار من الضحي الرائق ومن الليل الساجي . . . وساقهما في اللفظ المناسب».

وتتكرر مثل هذه الصور التحليلية في موضع ثالث من كتابه مشاهد القيامة في القرآن، فتراه يعلق على سورة العاديات بقوله: «والإطار من جنس الصورة، والمشاهد كلها مبعثرة مغيرة، فيها المفاجأة والعنف، وفيها الشدة والدفع، والموسيقى المصاحبة تلقي مثل هذا الأثر في الحس، وفيها التناسق الملحوظ بين الصورة والجرس»<sup>(٢)</sup>.

(١) التصوير الفني في القرآن، ص ١٠٣.

(٢) مشاهد القيامة في القرآن، ص ٦٢.

### ثالثاً: وحدة الصورة ووحدة العمل الفني:

حينما ننظر إلى هذه الملحوظات الجمالية، التي ما فتئ سيد قطب يذكرها ويعيد تكرارها في كل كتاب من كتبه، بل حتى في بعض مقالاته النقدية، التي كتبها حول بعض الأعمال الأدبية، مثل القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ التي قال فيها: إن هذه الرواية على ما فيها من براعة في العرض، ومن قوة في التصوير؛ تصوير النماذج وتصور المجتمع وتصور المشاعر والانفعالات، هي أصغر من قيمتها الفنية بتناسق أجراس الكلمات وتناغمها الموسيقي من سابقتها خان الخليلي، المجال هناك أوسع؛ لأنه خالده بخلود الإنسان والقيمة الإنسانية وتبعاً لهذا في قيمتها الفنية في العرض والتنسيق والاختيار<sup>(١)</sup>. أقول: حينما نتأمل هذه الملحوظات الثاقبة نجدها تحوم حول أمر أساس يجمع بينها جميعاً، هو ما أسماه «التناسق الفني»، فالصور تحقق الجمال بالتناسق، والإيقاع يحقق القيمة الفنية بتناسق أجراس الكلمات وتناغمها الموسيقي الناشئ من تخير الالفاظ ونظمها في نسق خاص<sup>(٢)</sup>، والتسلسل المعنوي نوع من التناسق، وهناك التناسق الفني، والتناسق الداخلي، وتناسق التعبير مع الحالة المراد تصويرها، والمقابلات، والتضاد الذي يستخدم في التعبير الجمالي وإن كان طريقة من طرق التصوير وطريقة من طرق التلحين، التي يكثر القرآن من استخدامها، فإنه يستخدم لغرض هو «تنسيق صوره التي يرسمها بالالفاظ على نحو دقيق»<sup>(٣)</sup>، بل ونظام الفواصل في القرآن - وهو ما يعادل القوافي في الشعر - هو «الافق الخاص من آفاق التناسق الموسيقي»<sup>(٤)</sup>. إذ بتناسقه مع التكوين الموسيقي العام

(١) مجلة الرسالة ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦ ص ١٤٤٠.

(٢) التصوير الفني، ص ٤٧.

(٣) نفسه / ٨٠.

(٤) نفسه / ٨٨.

للجملة، يشترك في رسم الصور، لأن المرات المتتالية المتنوعة في التكوين اللفظي للآية، تساعد في إكمال الإيقاع وتكوينه، واتساقه مع المشهد الذي تعرضه الآيات<sup>(١)</sup>.

كل هذه العناصر تدور في فكر سيد قطب النقدي حول محور واحد هو «التناسق»، فهل معنى ذلك أن التناسق هو العامل الذي يحدد «وحدة العامل الفني»، وهل الأمر في النهاية ينتهي إلى «وحدة الصورة»؟

سيد قطب يجيب: «إن هذه المشاهد وتلك الصور يتوافر لها أدق مظاهر التناسق الفني في ماء الصورة وجو المشهد وتقسيم الأجزاء وتوزيعها في الرقعة المعروضة... هذا النوع من التناسق هو مفتاح الطريق إلى التناسق الذي نعنيه بالذات، والذي نعنيه هو:

أولاً: ما يسمى «بوحدة الرسم» وحتى المبتدئون في القواعد يعرفون شيئاً عن هذه الوحدة، فلنسا في حاجة إلى شرحها، وكفي أن نقول: إن القواعد الأولية للرسم تحتم أن تكون هناك وحدة بين أجزاء الصورة، فلا تنافر جزئياتها.

وثانياً: توزيع أجزاء الصورة بعد تناسبها على الرقعة بنسب معينة حتى لا يزحم بعضها بعضاً، ولا تفقد تناسقها في مجموعها.

وثالثاً: اللون الذي ترسم به، والتدرج في الظلال، بما يحقق الجو العام المتسق مع الفكرة والموضوع<sup>(٢)</sup>.

فالنص يدل دلالة واضحة على أن التناسق بين تلك العناصر كلها؛ التصوير، والإيقاع والفواصل والمقابلات إلخ - كلها تسوق النص نحو «الوحدة» الأساسية للعمل الفني، التي عبر عنها «بوحدة الرسم». فالتناسق إذاً هو مفتاح

(١) التصوير الفني، ص ٩٣.

(٢) نزهة، ٩٥، ٩٤.

الطريق إلى هدف أسمى هو «أن تكون هناك وحدة بين أجزاء الصورة، فلا تتنافر جزئياتها»؛ لأن ذلك هو الشيء الوحيد الذي «يحقق الجو المتسق مع الفكرة والموضوع» لتكون الهيمنة في النهاية لأمر أعظم من وحدة الفكرة، ووحدة الموضوع، والوحدة المنطقية، ووحدة النموذج البشري أو البطل، فما ذلك العامل المهيمن الذي يصنع هذه الوحدة الشاملة؟ وما علة العلل فيها؟

هل العلة التي تقف وراء وحدة العمل الفني هي «المثل الأعلى» الذي سبقت الإشارة إليه؟ أم هو العاطفة المهيمنة؟ أم هو الجانب الخفي الروحي! الذي أشار إليه مرة ولم يجد المصطلح الذي يحدده تحديداً مبنياً؟

لقد قال بصدد حديثه عن الموسيقى: «ولعل لتوازن المد إلى أعلى بالآلف، وإلى أسفل بالياء على التوالي شأناً في هذا النموذج، ولكنه ليس كل الشأن، فهو يفسر الأوزان لا الألحان، يفسر الاتزان الخارجي في النغمة لا الروح الداخلي فيها، ذلك الروح مرده إلى خصائص غامضة في جرس الحروف والكلمات، يدركه من يقرأ التعبير القرآني في حساسية وإرهاف»<sup>(١)</sup>.

قال ذلك ثم أردف قائلاً: «فلنكتف بهذا البيان الممكن حتى لا نقحم أنفسنا في خضم الاصطلاحات»<sup>(٢)</sup>.

هناك إذاً «الروح الداخلي» الذي مرده إلى خصائص غامضة في اللغة القرآنية خاصة، يدركها القارئ الذي يتمتع بحساسية وإرهاف ولكن المصطلح الذي يحددها ويضبطها لم يحضر بعد، والأفضل عند قطب ألا «نقحم أنفسنا في خضم المصطلحات».

فهل يكون «الروح الداخلي» الذي يسري في النص القرآني - مثلاً - هو

(١، ٢) التصوير الفني، ص ٩٤.

العامل المهيمن على تلك الأجزاء والعناصر التي بتناسقها تشكل في النهاية سر إعجاز القرآن، لا سيما وهو يصرح في خاتمة الفصل بذلك حين يقول: «وهكذا تنكشف للنظر في القرآن آفاق وراء آفاق من التناسق والاتساق، فمن نظم فصيح إلى سرد عذب، إلى معنى مترابط، إلى نسق متسلسل إلى لفظ معبر إلى تعبير مصور إلى تصوير مشخص، إلى تخيل مجسم، إلى موسيقى منمعة، إلى اتساق في الأجزاء، إلى تناسق في الإطار إلى توافق في الموسيقى، إلى افتتان في الإخراج، وبهذا كله يتم الإبداع ويتحقق الإعجاز»<sup>(١)</sup>.

فالإبداع والإعجاز موقوفان على التناسق الشامل، ولكن ما الذي يملك الهيمنة التي تذيب كل تلك العناصر الجزئية في بوتقة واحدة، لتكون ما أسماه «وحدة الرسم»؟ هل هو «الروح الداخلي»؟ أم هو ما أسماه بـ«الإطار والنطاق»<sup>(٢)</sup> وماذا يعني بالإطار بالضبط؟

إن «قطباً» يرى أن الإبداع المعجز لا يقف عند الجزئيات، كالصورة والمشهد والإيقاع، وإنما يتجاوزهما ليضع إطاراً للصورة، أو نطاقاً للمشهد، فينسق الإطار والنطاق مع الصورة والمشهد، ثم يطلق من حولهما الإيقاع الموسيقي، الذي يناسب هذا كله<sup>(٣)</sup>.

فهو يمكن أن يكون الإطار هو العاطفة المهيمنة على عناصر النص؟ وهل يكون مرادفاً للروح الداخلي؟

دعنا نقرأ معاً هذا النص التطبيقي الذي عرضه لبيان معنى «الإطار» قال:  
«والآن استمع إلى موسيقى أخرى، وانظر إلى إطار آخر، لصورة تقابل هذه

(١) التصوير الفني، ص ١١٦.

(٢) نفسه/ ١٠٢.

(٣) نفسه/ ١٠٢-١٠٣.

الصورة: ﴿وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا ۝١﴾ فَاَلْمُورِيَّاتِ قَدْحًا ۝٢﴾ فَاَلْمَغِيرَاتِ صَبْحًا ۝٣﴾ فَأَثَرُنَ بِهِ نَقْعًا ۝٤﴾ فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعًا ۝٥﴾ إِنَّ الْإِنْسَانَ لِرَبِّهِ لَكَنُودٌ ۝٦﴾ وَإِنَّهُ عَلَىٰ ذَٰلِكَ لَشَهِيدٌ ۝٧﴾ وَإِنَّهُ لَحَبِيبٌ لِّشَدِيدٍ ۝٨﴾ أَفَلَا يَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِي الْقُبُورِ ۝٩﴾ وَحُصِّلَ مَا فِي الصُّدُورِ ۝١٠﴾ إِنَّ رَبَّهُم بِهِمْ يَوْمَئِذٍ لَّخَبِيرٌ ۝١١﴾ (العاديات: ١ - ١١)، إن الموسيقى هنا لشبيهة بموسيقى «النازعات» التي أسلفنا، بل هي أشد وأعنف، وفيها خشونة ودمدمة وفرقة وهي تناسب الجو الصاحب المعفر الذي تنشئه القبور المبعثرة، والصدور المحصل ما فيها بقوة، وجو الجحود وشدة الأثرة، فلما أراد لهذا كله إطاراً مناسباً، اختاره من الجو الصاحب المعفر كذلك، تثيره الخيل المضاجة بأصواتها، القاذحة بحوافرها، المغيرة مع الصباح، المثيرة للغبار، فكان الإطار من الصورة والصورة من الإطار، لدقة التنسيق وجمال الاختيار، هذا وذلك إطاران لكل منهما لون خاص أو لونان متقاربين؛ لأن للصورة بداخله لوناً واحداً، أو لونين متقاربين، ولكن قد يكون للإطار أكثر من لون محدود، لأن الصورة التي بداخله كذلك»<sup>(١)</sup>.

فهذا التطبيق يستهدف بيان «الإطار» وعلاقته بالصورة والإيقاع، وهو - كما ترى - حول نص واحد هو «العاديات»، وعند قراءتنا له يتبين أن «الإطار» أمر يقصد قصداً لينهض بجمالية كبرى في النص، وهي «المناسبة» التي تصل إلى أن يكون «الإطار من الصورة والصورة من الإطار» ويتعبير آخر أن يكون «الإطار من جنس الصورة»، غير أن تحليله لا يوحي بهيمة الإطار على الصورة والإيقاع، وإنما يتناسب معهما، ويتألف الكل ليحدث انسجاماً وتناسقاً، وتناسب الإطار مع الصورة والموسيقى أقرب إلى أن يكون تعبيراً عن المعادل الموضوعي، الذي سبق الحديث عنه.

(١) التصوير الفني، ص ١٠٤.

وإذا كان المعادل الموضوعي نفسه في حاجة ماسة إلى ما يكون منه وحدة متماسكة تؤدي إلى وحدة الأثر، فإن معنى ذلك أن الإطار حين يختار، إنما يقع عليه الاختيار بدافع أقوى منه، ولذلك أرشح لهذه المهمة الكبرى «الروح الداخلي» أو ما سميته مرة «الوعي الروحي» وما سماه الناقد (ستانلي هايمن) «الإيمان الذي يضيء»<sup>(١)</sup> ذلك لأن «الوعي الروحي يضيء الطريق للمبدع، ويمنحه القدرة على التعمق في إدراك الموضوع، حين يحوله إلى تجربة ناضجة تتقد صدقاً، ويبعد عن ذهنه، وهو يشكل التجربة، الزخرفة، التي إذا طغت على النص الأدبي أفسدته. إنه يعين على إحداث التوازن والتناسب بين الانفعال ووسائل التعبير والتخييل، فيتحكم في الأفكار لئلا تتناقض، وفي الانفعالات لئلا تمنحها حرارة الإيمان، الذي ينظم طبيعة الاستجابات للمواقف والأحداث، ويتحكم في وسائل التعبير التي تشكل المعادل الموضوعي، الذي يحفظ درجة العاطفة؛ فلا تطفئ على الشكل ولا تضعف لتسقط دونه، بذلك تثير عاطفة مشابهة في القارئ»<sup>(٢)</sup>.

إن سيد قطب ما فتى يتحدث عن دور العقيدة في مجال التصوير، حتى يجعلها الهدف من عملية التصوير كلها. لذلك نستأنس إلى أن يكون «الروح الداخلي» هو العامل المهيمن في إحداث الوحدة في النص، بين جميع العناصر الجزئية، فهو مثلاً حين يقول: «وهكذا تشترك مشاهد الأرض والسماء مع ما يقع من أحداث كل يوم، مع الأحاسيس الفطرية التي تلجئ الإنسان إلى القوة الكبرى عند الشدة تشترك في مخاطبة الحس والخيال ولمس البصيرة والوجدان

(١) محمود الريسي: حاضر النقد الأدبي، ص ٥٨، (ندوة الإيمان الذي يضيء، جرت سنة ١٩٣٥).

(٢) أحمد رحمتي: التشكيل الفني وغياب الوعي الروحي - مجلة الرومي، ع ٢، سنة ١، ١٤٠١ هـ

لتركيز عقيدة التوحيد في النفوس»<sup>(١)</sup>.

أو يقول: «كانت وظيفة القرآن إذاً أن ينشئ هذه العقيدة الخالصة المجردة، وموطن العقيدة الخالد هو الضمير والوجدان، موطن كل عقيدة لا العقيدة الدينية وحدها، وأقرب الطرق إلى الضمير هو البذاهة، وأقرب الطرق إلى الوجدان هو الحس»<sup>(٢)</sup>.

وحين يقول: «ومشاهد القيامة في القرآن كلها مسوقة لأداء الغرض الديني ذلك الغرض الأول للقرآن، ولكنها تتصل بالوجدان الديني عن طريق الوجدان الفني»<sup>(٣)</sup>.

فهو حين يقول كل ذلك إنما يؤكد في الحقيقة العامل المهيمن والذي يجعل كل العناصر تساق لتحقيقه أولاً، وهو الجانب الروحي والعاطفي. فهل النقد المعاصر يوافق على هيمنة العاطفة لتؤدي إلى «رسم وحدة» للعمل الفني؟

دعنا نتأمل ملياً رأي الدكتور زكي العشماوي، وهو يعالج قضية «الخيال ووحدة العمل الفني»؛ إذ ينتهي - بعد استعراض دقيق - لرأي كولردج، ولاسيما قوله: «إن العاطفة هي التي تهب للحدث تماسكه ووحده، وما كان الحدث أن يكون حدثاً إلا لأنه يمثل العاطفة، ومن العاطفة وحدها، يمكن أن يتفجر الحدث». إن العاطفة لا الفكرة هي التي تضيء على الفن ما في الرمز من خفة هوائية: تشوف محصور في دائرة تصور، ذلكم هو الفن، وفي الفن لا يكون التشوف إلا بالتصور، ولا يكون التصور إلا بالتشوف، وما نوجب به في الآثار الفنية الحققة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكسيها حالة نفسية،

(١) التصوير الفني ص ١٨٧.

(٢) نفسه / ١٨٣.

(٣) مشاهد القيامة في القرآن، ص ٤١.

ولذلك هو كما ندعوه في الأثر الفني بالحياة والوحدة والتماسك والرحابة، وما نكرهه في الآثار الزائفة الناقصة، هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة مختلفة نراها تنتضد بعضها فوق بعض أو تختلط بعضها ببعض، أو تكون أشبه بسديم مضطرب، ثم نرى المؤلف ينظمها في وحدة معينة، فيستعمل لهذا الغرض تصميمًا مخبأ أو فكرة مجردة أو انفعالا عاطفياً خارجاً عن نطاق الفن، وإذا يآثره سلسلة من الصور، إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة، خيل في أول وهلة أنها ثمينة، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا؛ لأننا لا نراها تنحدر من حالة نفسية، ولا تنشأ عن باعث بالذات، وإنما هي تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب»<sup>(١)</sup>.

أقول: بعد أن يستعرض رأي كولردج، الذي يفيد كما ترى، أن الوحدة المتحققة في النص الجميل متوقفة على العاطفة السائدة، التي مصدرها القلب، ينتهي إلى النتيجة الآتية: «ومن هنا نستطيع أن ندرك أن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة الفنية ليس في الحقيقة إلا الوحدة العاطفية؛ وأتينا عندما نذكر هذه العبارات «الوحدة العضوية، أو الوحدة الفنية، أو الوحدة الشعورية، إنما نعني شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد، أو لحظة شعورية واحدة، أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله، وإن الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلبي، هي وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس، وهي بالتالي وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس أو تلك العاطفة أو هذه الرؤية، التي يراها الشاعر للوجود أو للموقف الذي يعبر عنه»<sup>(٢)</sup>.

(١) محمد زكريا العشماوي: فلسفة الجمال، ص ١٢١.

(٢) نفسه/ ١٣٠-١٣١.

إن سيادة العاطفة أو سيادة الرؤية النفسية على الصورة والإيقاع وغيرهما من الأدوات التي يستعين بها الفنان في تشكيل المعادل الفني للانفعال أو التصور هو الذي يقابل - في نظري - ما ذكره من قبل سيد قطب حين تحدث عن «الروح الداخلي» التي لم يجد المصطلح الدقيق والكافي للتعبير عنها ككفكرة، وهو الذي يهب لعملية التشكيل تماسكها ووحدتها؛ لأنها تنشأ عن باعث بالذات هو «الروح» التي مصدرها القلب.

وبذلك يلتقي سيد قطب مع النقاد المعاصرين في هذا الأمر، على اختلاف في طبيعة الباعث؛ لأنه يخضع للتصور والرؤيا وفهم الإنسان للكون والحياة، فما دام «الإسلام تصوراً معيناً للحياة تنبثق منه قيم خاصة لها، فمن الطبيعي إذاً أن يكون التعبير عن هذه القيم أو عن وقعها في نفس الفنان ذا لون خاص»<sup>(١)</sup>.

وهناك جانب آخر يراه سيد قطب هاماً في مجال الوحدة الفنية للصورة الشعرية، هو ما للشاعر - دون غيره - من قدرة فائقة تعينه على إحداث تجانس وانسجام وربط مكين بين الصور، هذه القدرة هي الإدراك العميق؛ إذ إن «الشاعر يدرك من العلاقات بين التصورات والاحاسيس ما لا يدركه الآخرون، فزاه ينتقل من هذه الخاطرة إلى تلك؛ لأنه يلمح العلاقة بينهما في أعظم من الطبقة الظاهرة... الخيال له وجهة أخرى هي التقريب بين الإنسان وآماله تارةً، وبين المثل الأعلى - إن كان من طلاب هذا المثل - تارة... نحن لا نرى في الخيال سموً إلا إذا كان كل جزء منه مكماً للآخر، بحيث تكون أخيلة القصيدة جميعها متناسقة، والظل الذي تعطيه الصورة المتخيلة ظلاً كاملاً متلائم الأجزاء، لا تنوء فيه ولا تعارض، وبعبارة أخرى: أن تكون وحدة الشعر هي القصيدة»<sup>(٢)</sup>.

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٠٣.

(٢) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، ص ٥٢-٥٣.

#### رابعا: الصورة بين الرسم بالكلمات والرسم بالريشة<sup>(١)</sup>:

تشغل نظرية التصوير الفني - كما تجلت في كتابات سيد قطب - مساحة أكبر من الرسم بالكلمات، وخاصة ما يتعلق بدراساته للقرآن الكريم سواء في كتابه التصوير الفني في القرآن أو كتابه مشاهد القيامة في القرآن، وهما كتابان ألفهما لغرض فني صرف، كان يكرره مراراً؛ كأن يقول عن الكتاب الثاني: «فهذه هي فني خالص محض لا أثار فيه إلا بحاسة الناقد الفني المستقل، فإن التقت في النهاية قداسة الفن بقداسة الدين، فتلك نتيجة لم أقصد إليها ولم أثار بها، إنما هي خاصة كامنة في طبيعة هذا القرآن، تلتقي عندها دروب البحث في النهاية»<sup>(٢)</sup>، كما يقول في الكتاب الأول: «فالطريقة التصويرية التي سلكها هي التي تجعله عنصراً من عناصر بحثنا، إذ الجانب الفني وحده في القرآن هو موضوعنا الوحيد، ولا شأن لنا هنا بما عداه من مباحث القرآن»<sup>(٣)</sup>.

أقول: إن لنظريته هذه مساحة أعمق وأوسع من أن تتوقف عند الرسم بالكلمات، إذا إن هذا الناقد كان كثيراً ما يقارن بين التصوير بالكلمات والرسم بالريشة على غرار قوله: «رسم القرآن من خلال تعبيره عن الأغراض الدينية المختلفة عشرات من النماذج الإنسانية في غير القصص، رسمها في سهولة ويسر واختصار، فما هي إلا جملة أو جملتان، حتى يرسم النموذج الإنساني شاخصاً من خلال اللمسات، ويتفرض مخلوقاً حياً خالداً السمات... فما هي إلا لمسات الريشة الخالقة في التصوير»<sup>(٤)</sup>.

(١) للمقارنة انظر: ١. نويس: النظريات الجمالية، ص ١١٥-١١٦، إذ يرى أن قصور الرسم بالرشيّة

يكن في موضوعيته، فهو لا يزال أسير المكان والحس، بينما تبرز الروحية الخالصة في الشعر.

(٢) مشاهد القيامة في القرآن، ص ١٠.

(٣) التصوير الفني في القرآن، ص ١٨٥.

(٤) نفسه / ١٧٥.

فأنت تراه في حديثه عن رسم القرآن للنماذج البشرية كيف يقارن بين لمسات القلم ولمسات الريشة، كما يمكن أن تفهم ذلك أيضاً وهو يتحدث عن القرآن في تصويره للقصة، فيقول: «إن التعبير القرآني يتناول القصة بريشة التصوير المبدعة التي يتناول بها جميع المشاهد والمناظر التي يعرضها، فتستحيل القصة حادثاً يقع ومشهداً يجري، لا قصة تروى ولا حادثاً قد مضى»<sup>(١)</sup>.

وقد يكون أوضح من ذلك كله حين يقول: «والتصوير بالألوان يلاحظ هذا التناسق كما يلاحظه التوزيع في المشاهد المسرحية والسينمائية، والتصوير في القرآن يقوم على أساسه وإن كانت وسيلته الوحيدة هي الالفاظ»<sup>(٢)</sup>.

فالناقد في هذه الملاحظات الثلاث يجري مقارنات بين التعبير بالكلمات المصورة والتعبير بالريشة، فتراه في النص الأول يشير إلى سرعة الكلمات في رسم النماذج كما ترسمها الريشة، وفي النص الثاني يعبر عن إحساسه العميق بقدرة اللفظ القرآني في رسم القصة كما تتناولها ريشة الفنان، وفي الثالث يذكرنا بالتناسق والتوزيع اللذين رأيناهما في التصوير بالكلمات لكي يقارن العمل بهذا الفن بالتصوير بالألوان حين يتوفر فيه التناسق والتوزيع. وهكذا نجد التصوير بالكلمات عنده يرقى إلى مستوى عمل الريشة، جمالاً، ووضوحاً، وتجسيماً، وتخيلاً، ويتضح جلياً في النماذج التطبيقية التي يعرضها لهذا الغرض.

فقد توقف عند قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ (٣٩) أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُجِّيٍّ يَفْشَاهُ مَوْجٌ مِّنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكِدْ يَرَاهَا وَمَن لَّمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِن نُّورٍ (٤٠)﴾ [النور: ٣٩، ٤٠] وعلق على الآية مبرزاً الجانب التصويري فيها،

(١) التصوير الفني، ص ٦٥٤.

(٢) نفسه/ ٩٥.

تعليقاً يختلف تمام الاختلاف عن الطريقة التي ألفناها عند السلف حين يحللون بلاغياً مثل هذه الآيات، لأنهم كانوا يكتفون بتحليل التشبيه، أما سيد قطب فيحدثنا عن الصورة وكفى، لا عن طرفي التشبيه ووجه الشبه وأداته، إنه يحلق بنا في مجال الصورة ولا يربطنا بتركيب اللغة، فتراه يقول:

«هنا صورة فنية ساحرة، فيها روح القصة، وفيها تخيل قوي، وهي بعد في حاجة إلى ريشة مبدعة، لو أريد تصويرها بالألوان، وإلى عدسة يقطر لو أريد تصويرها بالحركات، بل أين الريشة، أو أين هي العدسة التي تستطيع أن تبرز هذه الظلمات... أو تصور الظمان يسير وراء السراب... ووجد مفاجأة عجيبة لم تكن تخطر له على بال «وجد الله عنده» وفي سرعة خاطفة تناوله «فوفاه حسابه»<sup>(١)</sup>.

الناقد هنا يتساءل: ما إذا كانت الريشة تستطيع بالوانها أن ترسم ما رسمته الآية هنا بالكلمات! وهو تساؤل وجيه من حيث إننا نريد أن نعرف فعلاً ما إذا كان التصوير القرآني يوحى بالصورة التي يمكن أن نجسمها الريشة لتعطيها طابع الثبات والاستقرار من جهة، ومن جهة ثانية لنعلم من كتب ما إذا كان فهمنا للصورة حين ترسمها الكلمات يساوي، أو لا يساوي فهم الرسام لها حين يترجمها إلى لغة الألوان أو عدسة التصوير!

لذلك أفضل أن أستأنس هنا بمجموعة من الصور عرضها الرسام الإسلامي الجزائري الماهر في ميدان هذا النمط من التجربة الأستاذ محمد كريم<sup>(٢)</sup>؛ في معارض مختلفة تحمل آيات، بعضها مشاهد ليوم القيامة، وبعضها لنماذج بشرية

(١) التصوير الفني: ص ١٩٨.

(٢) محمد كريم: رسام إسلامي جزائري ولد في ٨ مايو ١٩٥٧م بباتنة. تخرج من مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر.

يعتمد أسلوب رسم الآيات القرآنية والأحداث النبوية التي تتجلى فيها الصورة، أوضح ومن أهم لوحاته: =

كافرة، مثل قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾ [العنكبوت: ٤١].  
وقوله تعالى: ﴿أَفَلَا يَتَذَكَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا﴾ [محمد: ٢٤].

النموذج الأول: (انظر الصورة رقم ١)

تشكيل وتصوير لقوله تعالى: ﴿أَفَلَا يَتَذَكَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا﴾:



إن هذه الصورة - كما ترى - تجسيم وتشكيل لمعنى الآية، وهو أسلوب يهجه هذا الرسام الذي سئل يوماً عن سبب اختياره لهذا الأسلوب، فأجاب: «لأنه يمكنني من الانطلاق في آفاق المعاني العميقة للآيات الكريمة»<sup>(١)</sup>

= ١- أفلا يتدبرون القرآن؟ ٢- العفة، ٣- الطيبات للطيبين، ٤- خذوه فقلوه، ٥- إذا السماء انفطرت ٦-العنكبوت، ٧- فإذا برق البصر، ٨- الكلمة الطيبة، ٩- الصراع الإيديولوجي، ١٠- مشاهد من حديث الأسراء والمهراج، ١١- ياعبادي إني قد حرمت الظلم على نفسي فلا تفعلوا.  
(١) حوار له مع مجلة للمجاهد، ع ١٢٤٠، ص ٤١ الجمعة ١١ ماي ١٩٨٤م.

وسئل مرة ثانية: هل تعتقد أنك حققت أهدافك الفكرية والفنية؟ فأجاب:  
«لقد كان النجاح - وأنا أعني بالنجاح هنا القدرة على الإيصال والفهم -  
كبيراً جداً، واستطاعت لوحات الآيات أن تحمل إلى كثير من الناس ما لم  
يكونوا فهموه على وجهه الصحيح، ويتعبير آخر لقد كان الفن وسيلة تبليغ  
وأسلوب تفسير له أثره البالغ ودوره الكبير، وأعتقد أن ما يؤديه التفسير بوجهه  
يمكن أن يؤديه بعضه أو أكثره التصوير الفني بالرسم التشكيلي»<sup>(١)</sup>.

فهذا الفنان إذا يدرك أنه يقوم بدور مفسر عن طريق التصوير، ليؤدي معاني  
الآيات القرآنية كما يفهمها ويتخيلها، ولكنه لا يدعي أن الآيات كلها يمكن أن  
تفسر بالأسلوب التشكيلي، وإنما يرى أن بعضها أو أكثرها يمكن أن يؤدي بهذا  
الأسلوب، وهذا التصريح يلتقي تماماً مع ما ذهب إليه سيد قطب من أن نسبة  
كبيرة من آيات القرآن كانت قد نهجت نهجاً تصويرياً، فقال: «هذه القضية  
لديّ، كل ما يؤكدنا من الإحصاء الدقيق لنصوص القرآن، فالقصة، ومشاهد  
القيامة والنماذج الإنسانية والمنطق الوجداني في القرآن، مضافاً إليها تفسير  
الحالات النفسية وتشخيص المعاني الذهنية، وتمثيل بعض الوقائع، التي عاصرت  
الدعوة المحمدية تُولف على التقريب أكثر من ثلاثة أرباع القرآن من ناحية  
الكم، وكلها تستخدم طريقة التصوير في التعبير»<sup>(٢)</sup>.

وإذا كان سيد قطب قد برهن بالإحصاء أن أكثر من ثلاثة أرباع القرآن يعتمد  
فيها التعبير في التصوير، وأن (محمد كريم) وهو المصور الإسلامي الذي يعتقد  
أن التفسير بالتصوير أمر ممكن وموصل بنجاح إلى كثير من معاني الآيات، فإن

(١) حوار مع الفنان محمد كريم، مجلة العمال، ع ٣٠٩، ص ٥٢، السبت ١٣ كانون الثاني يناير

١٩٩٠م، ١٤ جمادى الثانية ١٤١٠هـ.

(٢) مشاهد القيامة في القرآن، ص ٧.

ذلك كان نتيجة طبيعية، لأن أسلوب القرآن في حد ذاته كان يستهدف التوصيل المزدوج الذي يخاطب العقل والعاطفة، ويعتمد أساساً على كل الأدوات الفنية والذرائع الأسلوبية التي تؤدي هذه الوظيفة؛ لأن «طريقة التصوير هي أجمل طرائق التعبير وأفضلها في الفن والدين»<sup>(١)</sup>.

ولو أننا أخذنا من تفسير سيد قطب ما قاله في تلك الآية التي شكلها وجسمها الفنان التشكيلي الإسلامي محمد كريم في النموذج الأول، لوجدناه يقول: «... ويتقل السياق إلى تصوير موقف المناققين من الجهاد، وما يمثل في نفوسهم من جبن وخور وذعر وهلع عند مواجهة هذا التكليف، ويكشف دخيلتهم في هذا الأمر، كما يكشف لهم ما ينتظرهم لو ظلوا على هذا النفاق، ولم يخلصوا ويستجيبوا ويصدقوا الله عندما يعزم الأمر... وتدبر القرآن يزيل الغشاوة ويفتح النوافذ، ويسكب النور، ويحرك المشاعر، ويستجيش القلوب، ويخلص الضمير، وينشئ حياة للروح تنبض بها وتشرق وتستير: ﴿أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا﴾ فهي تحول بينها وبين القرآن وبينها وبين النور؟ فإن استغلق قلوبهم كاستغلاق الأقفال التي لا تسمح بالهواء والنور»<sup>(٢)</sup>.

#### النموذج الثاني: (انظر اللوحة رقم ٢)

أما النموذج الثاني فيمثل مشاهد القيامة، وهو الأمر الذي ألف فيه سيد قطب كتابه مشاهد القيامة في القرآن: وقال عنها: «ومشاهد القيامة في القرآن كلها مسوقة لأداء الغرض الديني، ذلك الغرض الأول للقرآن، ولكنها تتصل بالوجدان الديني عن طريق الوجدان الفني»<sup>(٣)</sup>.

(١) مشاهد القيامة في القرآن.

(٢) في ظلال القرآن، ٦/٣٢٩٧.

(٣) مشاهد القيامة في القرآن ص ٤١.

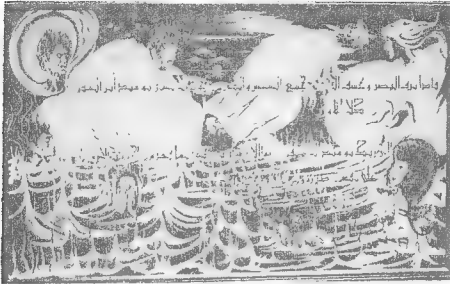
ويبين أنها مشاهد «ترسم المواقف وهي تتفاعل في نفوس آدمية حية، أو في شخص من الطبيعة تخلع عليها الحياة، ثم تفرق الشيات والسماوات بعد ذلك في شتى المشاهد»<sup>(١)</sup>. وهذه المشاهد على اختلاف أنواعها كانت، من أبرز مواضيع التصوير - في القرآن - التي تنطبق عليها بصفة خاصة جميع السمات، التي نتحدث عنها سيد قطب في كتابه التصوير الفني، فلقد «عني القرآن بمشاهد القيامة: البعث والحساب، والنعيم والعذاب، فلم يعد ذلك العالم الآخر الذي وعده الناس بعد هذا العالم الحاضر موصوفاً فحسب، بل عاد مصوراً محسوساً وحياً متحركاً وبارزاً شاخصاً وعاش المسلمون في هذا العالم عيشة كاملة؛ رأوا مشاهدته وتأثروا بها، وخفقت قلوبهم تارة، واقتشعرت جلودهم تارة، وسرى في نفوسهم الفرع مرة، وعادهم الاطمئنان أخرى، ولفحهم من النار شواظ، ورف إليهم في الجنة نسيم. ومن ثم باتوا يعرفون هذا العالم تمام المعرفة قبل اليوم الموعود»<sup>(٢)</sup>، وبمعرفة هذا العالم الموعود معرفة جيدة صار بالإمكان تصويره وتشكيله على لوحات فنية تحقق - تقريباً - نفس الغايات والأهداف المتوخاة من التصوير بالكلمة.

ولذلك حينما سئل محمد كريم: بم تفسر نزوعك إلى تصوير موضوعات غيبية؛ كلوحاتك عن النار والقيامة؟ لم يملك إلا أن يجيب: «أما عن تصويري للموضوعات نفسها كالنار والقيامة فأقول: إن ذلك من صميم عقيدتنا الإسلامية وأنا أعتبر أن صلاح العقيدة هو المبتدأ والخبر في جملة الصلاح، وإذا صلحت عقيدة المرء واستقامت صلح أمره كله. ولما كان الأمر كذلك وجددتني مهتماً باستثمار هذه الأداة العظيمة (الفن) في خدمة العقيدة، وقد مكنتني ذلك من تقريب كثير من المفاهيم لعقول الناس وتقديمها في صورة إيضاحية جذابة»<sup>(٣)</sup>.

(١) مشاهد القيامة في القرآن، ص ٣٨.

(٢) نفسه / ٣٧.

(٣) حوار مع الفنان محمد كريم.



اللوحة رقم: ٢ (مشاهد القيامة)

هذه الصورة تحمل الآيات التي تدل على المعنى والمشهد الآخر الذي يريد هذا الفنان أن يجسمه ليعمله للناس كما أوحى به الآية الكريمة: ﴿بَلْ يُرِيدُ الْإِنْسَانُ لِيَفْجُرَ أَمَامَهُ ۝٥ يَسْأَلُ أَيَّانَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ ۝٦ فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ ۝٧ وَخَسَفَ الْقَمَرُ ۝٨ وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ ۝٩ يَقُولُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ ۝١٠ كَلَّا لَا وَزَرَ ۝١١ إِلَىٰ رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمُسْتَقَرُّ ۝١٢ يَبْنِىَ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ بِمَا قَدَّمَ وَأَخَّرَ ۝١٣ بَلِ الْإِنْسَانُ عَلَىٰ نَفْسِهِ بَصِيرَةٌ ۝١٤ وَلَوْ أَلْقَىٰ مَعَاذِيرَهُ ۝١٥﴾ (القيامة: ٥ - ١٥).

فالآيات من سورة (القيامة)، تمثل تصويراً وتحسيماً بالكلمة لمشاهد القيامة، وقد قال بخصوصها سيد قطب ما يعين على تفسير الصورة والمشهد في مستوييه التعبيريين: التشكيلي واللغوي، قال: «ومن المشاهد المؤثرة التي تحشدنا الصورة، وتواجه بها القلب البشري مواجهة قوية، مشهد يوم القيامة وما يجري

فيه من انقلابات كونية، ومن اضطرابات نفسية، ومن حيرة في مواجهة الأحداث الغالبة، حيث يتجلى الهول في صميم الكون، وفي أغوار النفس وهي تروغ من هنا وهناك كالقار في المصيدة... يجيء الرد في إيقاعات سريعة، ومشاهد سريعة وومضات سريعة... كان مشهداً من مشاهد القيامة تشترك فيه الحواس، والمشاعر الإنسانية والمُشاهد الكونية... فالبحر يخطف ويتقلب سريعاً سريعاً قلب البرق وخطفه، والقمر يخسف ويطمس نوره، والشمس تقترن بالقمر بعد اقتراق ويختل نظامها الفلكي المعهود، حيث ينفرط ذلك النظام الكوني الدقيق، وفي وسط هذا الذعر والانقلاب يتساءل الإنسان المربوع: «أين المفسر؟» ويبدو في سؤاله الارتياح والفرح، وكأنما ينظر في كل اتجاه، فإذا هو مسدود دونه، مأخوذ عليه، ولا ملجأ ولا وقاية، ولا مفر من قهر الله وأخذه والرجعة إليه والمستقر عنده<sup>(١)</sup> ثم يضيف «واستعراض المشاهد على هذا النحو بما فيه من تقديم وتأخير ومفاجأة وسرعة أوقع في الحس من الجهة الدينية، وهو كذلك أشد إحياء للمنظر من الجهة الفنية، وهما متوافقتان في تصوير القرآن<sup>(٢)</sup>. وفي هذا التصوير الذي يستعرض هذه المشاهد بهذه الطريقة «تناسق يتجلى أولاً في جزئيات المشهد، فتبدو هذه الجزئيات منسقة بين بعضها والبعض لون في التماثل أو التشابه أو التداخي أو التقابل، ولكنها من جو واحد لا نشوز فيه ولا مفارقات... ومشاهد القيامة في القرآن كلها مسوقة لأداء الغرض الديني، ذلك الغرض الأول للقرآن، ولكنها تصل بالوجدان الديني عن طريق الوجدان الفني<sup>(٣)</sup>».

(١) سيد قطب: في ظلال القرآن ٦/٣٧٦-٣٧٦.

(٢) سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن، ص ٦٨.

(٣) نفسه، ص ٤١.

### النموذج الثالث: (انظر الصورة رقم ٣)

تحليل لوحة الفنان نذير شيبوب<sup>(١)</sup>.

موضوع هذه اللوحة، هو معنى قول الله تعالى: ﴿قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مَدَادًا لَكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَفْقَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾ [الكهف: ١٠٩]، ولا شك أن المعنى التجريدي للآية هو بيان علم الله، ولكن المعنى المجرد يظل حائراً في ذهن الإنسان حتى يتمثل - كما يقول قطب - في صورة محسوسة، فالعقل البشري في حاجة إلى تمثيل هذا المعنى المجرد في صور وأشكال وخصائص ونماذج<sup>(٢)</sup>، ولذلك عبرت الآية عن عظمة هذا العلم وغزارته بالأسلوب التصويري، وهذا الأسلوب التصويري، هو الذي استعان به الفنان التشكيلي ليعبر عن الفكرة المجردة.

وقد اعتمد الفنان في رسم هذه اللوحة على الألوان والأشكال، وهما وسيلتان حسيّتان أساسيتان في التعبير التصويري، الذي أوحى به ظلال الآية لتعكس على قلب الفنان وعقله وبصره على حد سواء.

وما دامت الآية تشير إلى تعدد البحار وتماوجها واتصال بعضها ببعض، فإن الفنان قد اعتمد تباين الألوان للتعبير عن هذا التعدد، ومن هنا جاء اللون الأزرق الذي هو بمثابة عامل مشترك بين لون البحر ولون المداد، في مقدمة الصورة. ولكي يعبر عن قوة هذا البحر وغزارة المداد، فقد جعله يصطدم بصخرة عظيمة (بنية) تمنحه القوة من جديد ليصعد نحو السماء مشكلاً دائرة يلتقي في أعلاها طرفا الماء وقد تغير اللون ليجمع بين البياض والزرقة وسيلا

(١) نذير شيبوب، رسام إسلامي جزائري ولد في ١٤/١٠/١٩٤٩م بقسنطينة - تخرج من مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، من أهم لوحاته: ١- «ولو أن ما في الأرض من شجرة أقلام...» ٢- «صورة البحر».

(٢) في ظلال القرآن ٤/٢٢٩٦.

في نظام وانسجام ليكتبا: «بسم الله الرحمن الرحيم»، وليسجلا الآية السابقة التي هي موضوع الصورة.



اللوحة رقم: ٣ (الآية: قل لو كان البحر مدائنًا)

ولما كانت سنة الله في الكون تقتضي - بحكم الجاذبية - أن يعود كل صاعد نحو الأرض، فقد انحدر الماء نحو الصخرة، التي انطلق منها أول الأمر، ليسجل بمدهاه الأزرق عبارة التصديق لله على عظمة علمه، «صدق الله العظيم» ومعنى

ذلك أن الفنان قد اعتمد مبدأ التوازي والتساوي، ليحدث التقابل والتجاوب بين الأرض والسماء. إذ كانت عبارة التصديق بمثابة شكر وتسبيح بحمد الله على نعمه، وقد كتبت هذه العبارة على صخرة بنية لتعبر بانسجامها مع السياق الروحاني والشكلي العامين بما يفيد أن لو كان البحر مداداً لتسجيل علم الله وكلماته لنفدت البحار قبل أن تنفذ كلمات الله.

ولقد عبر الفنان عن غزارة هذا العلم من خلال الدائرة التي فسحت المجال أمام البصر لتمتد نحو الأعماق، فتجلى له الأبعاد الفيزيائية معبرة عن البعد الروحاني، ووسيلة الفنان في ذلك دائماً هي الألوان والأشكال؛ إذ يأتي بعد اللون الأزرق، الذي تشابك مع اللون الأبيض، الذي صنعته الموجة العاتية بارتطامها مع الصخرة، لون ثالث أحمر تتوسطه إشراقة بيضاء تعبر عن نور الشمس، كما يعبر اللون الأحمر عن بحر زاخر جديد، يمد البحر الأزرق بمداد، ووراء ذلك البحر تبصر لوناً آخر يمتزج من عدة ألوان، سرعان ما تنفجر ليطل منها لون آخر وهكذا....

فالصورة كانت تعبيراً حسيّاً جميلاً يستخدم الفن التشكيلي في ترجمة التصوير القرآني الذي يستخدم الأسلوب التصويري كثيراً لإبراز المعاني التجريدية إلى عالم الشهادة، فالإيقاع القرآني - كما يقول سيد قطب - «يصور العلم البشري المحدود بالقياس إلى العلم الإلهي الذي ليست له حدود، ويقربه إلى تصور البشر القاصر بمثال محسوس على طريقة القرآن في التعبير بالتصوير... فالسياق يعرض لهم البحر بسعته وغزارته في صورة مداد يكتبون به كلمات الله الدالة على علمه، فإذا البحر ينفذ وكلمات الله لا تنفذ، ثم إذا هو يمد لهم بحر آخر مثله، ثم إذا البحر الآخر ينفذ كذلك، وكلمات الله تنتظر المداد. وبهذا التصوير المحسوس والحركة المجسمة يقرب إلى التصوير البشري

المحدود معنى غير المحدود، ونسبة المحدود إليه مهما عظم «واسع»<sup>(١)</sup>.

والواقع أن الرسامين محمد كريم، ونذير شيبوب قد شقا طريقاً جديدة في فن الرسم تتخذ من الآيات القرآنية موضوعاً ربما تستعين في فهمها بالتفسير، ولكن ما هو جدير بالتقدير هو جمال هذا الرسم المرتبط بجلال الموضوع الذي تتناوله الآيات ومن ثم الصور. ولا شك أن هذه الطريقة ستفتح آفاقاً جديدة في مجال الفنون التشكيلية، لا سيما على مستوى ما يسمى بالرسم الميتافيزيقي، غير أن هذا الرسم سيشكل جمالاً يليق برسالة الفن الإسلامي، حينما يلتقي بالتفسير في الهدف.

ومن هنا يتوصل سيد قطب إلى فضل الطريقة التصويرية في القرآن، فهذه الطريقة هي التي أعطت المعاني والأغراض والموضوعات القرآنية صورتها التي نراها. ومن هذه الصورة كانت قيمتها الكبرى<sup>(٢)</sup> بحيث يجد أن كل ما عرض - من مشاهد القيامة - وصور النعيم والعذاب، يعد في جملة هذا المنطق الذي يلمس الحس، ويوقظ الخيال، فيلمس البصيرة، ويوقظ الوجدان، ويهيئ النفس للاقتناع والإذعان<sup>(٣)</sup>.

إن إعجاب سيد قطب بدور التصوير في التوصيل كبير، وربما أمكن أن نعهده - من هذه الناحية - في مستوى الجاحظ حينما ذهب إلى أن «الشعر جنس من التصوير» ذلك أن «قطباً» حين كان يواجه المشكلات الأساسية في النقد، وعرف بالأدب قال فيه إنه: «التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية»<sup>(٤)</sup>، بل إنه

(١) في ظلال القرآن ٤/ ٢٢٩٦.

(٢) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص ١٩٣.

(٣) نفسه / ١٨٥.

(٤) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٧.

يجعل التصوير شرطاً أساسياً في نجاح العمل الأدبي؛ إذ إن «التعبير عن التجربة الشعورية لا يقصد به مجرد التعبير، بل رسم صورة لفظية موحية مشيرة للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين، وهذا شرط العمل الأدبي وغايته، وبه يتم وجوده ويستحق صفته»<sup>(١)</sup>، وهو لا يلبث أن يعود إلى تأكيد هذه الفكرة، وهو ينفي الاحتكام إلى الموضوع في ذاته وأهدافه العقلية والاجتماعية والسياسية والخلقية المباشرة، فهذه كلها «ليست هي الغاية، وإنما التصوير المعبر الموحى، والانفعال الناشئ عن هذا التصوير هما اللذان يحددان موضع التعبير إن كان في فصل الأدب أو في فصل العلوم أو في فصل الفلسفات»<sup>(٢)</sup>.

إن فهم قطب للأدب بأنه صورة، وأن الصورة هي التي تجعل الأدب أدباً، وأن انعدام الصورة في التعبير قد يخرج من الأدب إلى مجال آخر، كالسياسة والاجتماع والعلوم والفلسفة، إنما هو فهم عام وموزع في كل أعماله النقدية، سواء تلك التي خصصها للدراسات القرآنية، أو التي تحدث فيها عن الأدب من حيث هو إنتاج بشري متميز. وسنجد من بعد - في فصل تطبيقي - يتعلق بالقصة يعتمد على فكرة التصوير في كل تطبيقاته، ومن هنا استوقفتني - بشيء من الحيرة والعجب - فكرة عبدالباقي محمد حسين، عن منهج سيد قطب وآرائه النقدية التي أرجع فيها الأهمية للتجربة الشعورية قائلاً:

«ومن هذه الصورة التي رسمها سيد قطب للعمل الأدبي، يتبين لنا الشعور والوجدان، هو قوام العمل الأدبي عنده، فهو شرط العمل الأدبي الأول من حيث هو تجربة شعورية يعانيتها الأديب تجاه شيء معين، وهو شرط مهم في شطره الثاني من حيث هو تعبير موح، ثم هو في النهاية غاية، بما يهيج ويشير

(١) النقد الأدبي أصوله ومنابعه، ص ٨.

(٢) نفسه ٩.

من انفعالات صورة مادة الألوان فيها الشعور والوجدان<sup>(١)</sup>.

إن هذه النتيجة التي انتهى إليها هذا الباحث - بالتأكيد - تختلف اختلافاً جذرياً عن تلك التي انتهينا إليها في هذا البحث. ولو أن الأمر انتهى إلى الاختلاف وحسب، لكان الأمر ميسوراً؛ لأن هذا الأمر من طبائع البحوث العلمية التي تتحكم فيها عوامل موضوعية وذاتية متشابكة، ولكن الأدهى والأمر أن الرجل قد بنى على ذلك نتيجة خطيرة، وهي أن سيد قطب في هذا الأمر الذي أرجع فيه - على حد زعم الباحث عبد الباقي محمد حسين - أهمية الأدب إلى التجربة الشعورية إنما قد تأثر فيه بالنقاد الإنجليزي «هـ. ب. تشارلتن» في كتابه فنون الأدب ولا سيما عبارته «إن اللفظة ليست رمزاً يشير إلى فكرة ومعنى فحسب، بل هي نسيج متشعب من صور ومشاعر أنتجت بها التجارب الإنسانية، وثبتت في اللفظ فزادت معناها خصباً وحياة». وبناء على ذلك، فإن الباحث يرى: «أن سيد قطب لم يبدع هذه الصورة ابتداءً، وإنما استفاد في وضع أصولها بآراء النقاد الآخرين»، وأن «هذه الرؤية الشعورية للعمل الأدبي كانت هي الدعامة الأولى في نقده وتحليله لمعظم الأعمال الأدبية التي تناولها، وفي نظرته إلى الشعر العربي وإلى القرآن الكريم كنص أدبي»<sup>(٢)</sup>، وأما «في كتابه التصوير الفني ومشاهد القيامة في القرآن، فهذان الكتابان لا يخرجان عن كونهما معاشية وجدانية طويلة للقرآن كنص أدبي، ابتغى من ورائها إحياء الجمال الفني في القرآن بإبراز طريقته الخاصة في التعبير»<sup>(٣)</sup>.

لم يكن سيد قطب قد أعطى الأهمية الكبرى للجانب الشعوري، وإنما قد أولاهما للجانب التصويري الذي يشكل عنده نظرية، لا، ولم يكن ذلك على

(١) عبد الباقي محمد حسين: سيد قطب حياته وأدبه ص ٧٢.

(٢) نفسه / ٧٢-٧٣.

(٣) نفسه / ٧٥.

مستوى فكره النظري وحسب، وإنما كان على مستوى الإبداع كذلك، إنه - كما قال صلاح عبدالفتاح الخالدي - «كان شاعراً مصوراً، يصور أفكاره وأحاسيسه وانفعالاته، في صور فنية رائعة، تستحوذ على قلوب القراء، وتتفاعل معها مشاعرهم وأحاسيسهم»<sup>(١)</sup>، وكان في تقويمه للشعر حين يقوم بعمل نقدي للعقاد أو شوقي أو غيرهما يفضل أن يكون ذلك «على أساس ما يثير في نفوسنا من أحاسيس، وما يرسم لخيالنا من صور، وما يطلقنا من أعيان الفكر المحسوسة المحدودة، ويصلنا بالصور الإنسانية وبالحياة المكنونة»<sup>(٢)</sup>، وفي الحقيقة قد كفانا مؤونة البحث في هذه القضية صلاح عبدالفتاح الخالدي في كتابه نظرية التصوير الفني عند سيد قطب كما أن عبدالله عوض الخباص قد أشار إلى أن «كثرة اهتمام سيد قطب بالصور والظلال جعلته يعد بحثاً كاملاً عن الصور والظلال في الشعر العربي، ولكنه لم يصدر. وإعجاب سيد الذي لا يقف عند حده بالصور والظلال في الشعر هو الذي يفسر لنا سر هجومه على شعر الفكرة والمعنى في الشعر العربي، وبخاصة بعد خروجه الأدبي على العقاد»<sup>(٣)</sup>.

وبعد فهل كان سيد قطب وحيداً في مجال العناية بالتصوير أم أن هذا الجانب قد نال حظه من العناية عند غيره من النقاد الذين عنوا بالصورة في مجال التصور الإسلامي؟

في الحقيقة وكما أسلفنا القول - كان القدماء، من الرمانى، إلى الخطايب،

(١) صلاح عبدالفتاح الخالدي: سيد قطب الشهيد الحي، ص ١٩٤.

(٢) عبد الله عوض الخباص: سيد قطب الأديب الناقد، ص ٢٥٥، وقد أخذ النص عن م/ الرسالة، م ٢٤٠٥٧٤، سنة ١٩٤٤.

(٣) نفسه/ ٢٥٦.

إلى الباقلاىنى؁ إلى عبد القاهر المرآانى ثم الزمخشرى؁ كلهم قد أولوا التصوير أهمية كبرى؁ غير أن سيد قطب يمكن أن يكون أكثر من أولى التصوير هذا الاهتمام؁ وإن لم يكن - فى اعتقادى - على حساب التصور؁ لأنه قد أعطى التصور - كما رأينا فى فصل سابق - الأهمية ذاتها.

على أن هذا لا يعنى أن المعاصرين قد أهملوا هذا الجانب؁ فقد وجدنا محمد عبدالله دراز فى كتابه: النبأ العظيم ومدخل إلى القرآن الكريم يعرض لهذه القضية؁ ويذكر أن «الفضيلة البيانية إنما تعتمد دقة التصوير وإجادة التعبير»<sup>(١)</sup> بل وإن «اللغات تتفاضل من حيث هي بيان أكثر من تفاضلها من حيث هي أجراس وأنغام»<sup>(٢)</sup>.

على أن درازاً قد عالج أسلوب القرآن بصفة عامة سنعرض لها فى موضعها من البحث فى القسم التطبيقي؁ ويكفى أن نذكر هنا إعجاب الشيخ محمد الغزالي بما حققه هذا الرجل فى مجال بيان أسلوب القرآن إذ قال: «وكنى أنا نفسى كثير التطواف حول هذا الجمال البيانى؁ أسرح فيه الطرف وأردد فيه الفكر؁ لكننى كنت كالذى شغله الإعجاب بالجمال عن وضع تفاسير له؁ أو لعلى حاولت ثم غلبنى القصور؁ فتوقفت مؤقتاً حتى تسنح فرصة؁ إلى أن قرأت للمرحوم العلامة الشيخ محمد عبدالله دراز فى كتابه النبأ العظيم .. نظرات فى القرآن؁ فرأيت الرجل وقى هذا المجال حقه؁ وأفاض فى الحديث كأنما يتدفق من ينبوع لا يفيض أبداً؁ ووددت لو أن الرجل بقي حتى أكمل ما بدأ؁ بيد أن المنية عاجلته؁ ففضى وهو مجاهد فى سبيل ربه طيب الله ثراه»<sup>(٣)</sup>

(١) محمد عبدالله دراز: النبأ العظيم.. نظرات جديدة فى القرآن؁ ص ١٠٧.

(٢) نفسه/ ١٠٦.

(٣) محمد الغزالي: نظرات فى القرآن ص ١٤٦.

ومن الطبيعي أن ندرك من هذا الإطراء تأثير الغزالي بهذا العلامة تأثيراً كبيراً، لعله هو الذي جعله يعني بعد ذلك بجانب التصوير، ويؤلف كتابه نظرات في القرآن، يذكر أن «تصوير المعنى الصادق حتى يبرز في الحروف كما يبرز الجمال الإنسان في أبهى حلله... ركن ركين في خدمة الحقيقة ويسط سلطانها وإزاحة العوائق من أمامها»<sup>(١)</sup>، وهذا لا يعني الانتقاص من أهمية المعنى بالنسبة إلى الصورة، وإنما يعني «أن المعنى على جلاله إن لحقه قصور في صورته وأثره نقصت قيمته وطاشت دلالة»<sup>(٢)</sup>.

### الصورة الأدبية في غير القرآن الكريم

رأينا حتى الآن مشكلة «الصورة» في القرآن الكريم، وقد ركزنا على الناقد المفسر سيد قطب؛ لأنه هو الوحيد - فيما أعلم - الذي ألف كتابين لهذا الغرض هما: «التصوير الفني في القرآن ومشاهد القيامة في القرآن»، مما يجعل النقد والدارسين والباحثين حين يدرسون القرآن يولون هذا الاتجاه أهمية كبرى، ويؤلفون كتباً مختلفة في دراسة اتجاه سيد قطب هذا؛ منها سيد قطب الأديب الناقد لعبد الله عوض الخباص، وسيد قطب حياته وأدبه لعبد الباقي محمد حسين، ونظرية التصوير الفني عند سيد قطب لصالح عبد الفتاح الخالدي، وهي مؤلفات - كما ترى - تستهدف شخصية بارزة في مجال «التصوير الفني» هي شخصية الناقد المفسر سيد قطب.

أما الآن، فتريد، بعد أن بينا بعض الجوانب التي لم يدرسها هؤلاء الباحثون مثل «التصوير» باعتباره معادلاً فنياً للتصور، ومثل الجديد والقديم في نظرية التصوير، ومثل علاقة التصوير بالكلمات بالتصوير بالريشة في مفهوم التصوير

(١) نظرات في القرآن، ص ١٤٦.

(٢) نفسه/١٤٦.

القرآني عند سيد قطب، أقول: نريد أن نخرج من دائرة «التصوير الفني في القرآن» كما يراه سيد قطب، إلى الصورة الأدبية في الألوان الأدبية عند غيره من النقاد الذين أولوا اهتمامهم للأدب أكثر من القرآن الكريم، مثل عماد الدين خليل، ونجيب الكيلاني، ومحمد إقبال، وغيرهم.

أولاً: عماد الدين خليل.

إن لهذا الناقد وقفات عند الجانب الجمالي للنص الأدبي الإسلامي، سواء في كتابه مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي أو كتابه النقد الإسلامي المعاصر أو كتابه محاولات جديدة في النقد الإسلامي، بل إنه ما فتئ يحذر من الوقوع في التقريرية والمباشرة، فنجده يقول: «هناك أيضاً معضلة ثالثة لا تقل سوءاً عن شقيقتها، إن كثيراً من المثقفين والأدباء الإسلاميين وغير الإسلاميين يتصورون الأدب الإسلامي خطابة وتقريراً وإرشاداً، دعوة للضلال والمارقين إلى التزام الطريق القويم، ومحاربة البدع والأهواء، وتكثيفهم من التغلب على وساوس الشيطان، وحكم ونصائح أخلاقية وإرشادات دينية تصاغ في قالب قصيدة تعليمية أو مسرحية تربوية، أو قصة توجيهية، أو مقالة تقريرية، أو استلهم فج لبطولاتنا التاريخية، إن هذا التصور الساذج، الذي يصل حد اليقين لدى فئة من المثقفين، ليقف حجر عثرة في طريق فن إسلامي يتصدى لهذا السخف ويكون عملاقاً شامخاً بمستوى العقيدة التي يعبر عنها، والرؤية التي ينفذها، والدعوة التي يستمد منها الزاد»<sup>(١)</sup>.

فالواضح من هذا أن عماد الدين خليل يرفض رفضاً قاطعاً الأدب الذي يعبر باللغة المباشرة، حتى وإن كانت المضامين التي يحملها ذات قيمة في نفسها، بل

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٨٠.

إنه ليعد الأدب المباشر «سخافات» و«تصوراً ساذجاً». وهذا يعني أن الأدب عنده - أساساً - صورة تعبر عن تصور إسلامي، نظيف وأن «علينا إذا ما أردنا - حقاً - استعادة مكانتنا الأدبية المتقدمة، ونجاوز مسألة التبعية لأدب الشرق والغرب، أن نتحقق بالشروط الضرورية للإبداع، تلك التي ألحنا إليها قبل قليل، وبدونها فلن تجدي أية محاولة للوصول إلى المطلوب، بل قد يخشى أن ينقلب سلاح الإبداع الأدبي بسبب من سطحيته وعجلته، وعدم استكماله الأدوات الأساسية إلى سلاح مضاد نشهره ضد أنفسنا، بإعطاء الخصم فرصة الادعاء بأن الأدب الإسلامي لا يعدو أن يكون تقارير وخطباً، وأن الإسلام بالتالي ما استطاع أن يوجد المدرسة الأدبية التي تتلبس طابعه وتستمد من رؤيته»<sup>(١)</sup>.

إن معنى ذلك أن الأدب الإسلامي لن يرقى إلى مستوى الأدب إلا بالحرص على أدبية الأدب، أي صورته التي استكملت الأدوات الفنية وابتعدت عن التقريرية والخطابة والمباشرة، وذلك بأن ترقى إلى مستوى النموذج والمثل الفني الأعلى وهو القرآن الكريم، الذي ثبت لنا من قبل أنه أساس صورة جميلة، فبذلك تتكون «المدرسة الأدبية التي تتلبس طابع القرآن وتستمد من رؤيته».

صحيح أن العناصر الأساسية في الأدب، التي تصنع الأدبية، كثيرة ومتشابهة، ولكن قوة الخيال لها مكانتها من بين تلك العناصر، فالعملية الإبداعية الجميلة «تحتاج إلى خليط مركب من العناصر - إذا صح التعبير - لا يمكن بدونها أو باقتقاد بعض عناصرها تلك، أن تتحقق السوية المطلوبة بالإبداع، إن اتعدام فاصل الألم، أو تضاوله ورفاهة الإحساس، وتوفر الأعصاب وقوة الخيال،

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٧٤.

وسرعة الاستجابة للمؤثرات الجمالية، وتوقد العقل، وتوهج الوجدان، وغنى التجربة العاطفية، ومسعة المعرفة، وتنوع المكونات الثقافية بالقراءة المتواصلة، والحضور التأثيري لأكبر عدد من الأعمال الأدبية الكبيرة، والقدرة الفذة على الإبداع والابتكار والتشكيل، والرؤية الشفافة النافذة للظواهر والأشياء وغيرها، لهي تلك العناصر، التي يتوجب لقاءها ليس بالصيغ الميكانيكية، حيث يتجاوز بعضها مع البعض الآخر، ولكن بالأسلوب الحيوي الفعال، الذي تتداخل من خلاله هذه المكونات جميعاً لكي تنسج بخيوطها الدقيقة المتينة نسيجاً متوحداً تختفي فيه السدى واللحمة، ويصعب تمييز الخيوط ذات الملامح المتفردة، ولا يتبقى بعد ذلك كله سوى قطعة النسيج المحبوك تلك<sup>(١)</sup>.

فالصورة الأدبية - إذن - نسيج تتضافر من أجل تحقيقه عناصر مختلفة، كلها بمثابة العوامل الضرورية لحياة النص الأدبي، ولكن هل هي في مستوى واحد؟ إن ناقلنا يرى أن «البيان» كان هدف الأولين، ويجب أن يكون هدف الآخرين<sup>(٢)</sup>، وإذا كان البيان يعني الإيضاح في مقابل الغموض، فإن البيان عند القدماء كان قائماً على التصوير ولعله لذلك وجدناه وهو يتحدث عن علاقة الفلسفة بالفن يذكر أنه قد «توهج الأفكار أحياناً في تاريخ الأدب، ولنعترف أنها حالة نادرة، ولا يقتصر دور الأشخاص والمشاهد على التمثيل فقط، بل إنها تجسد الأفكار تجسداً عملياً، وعندها يحدث أن تتم المطابقة بين الفلسفة والفن، فتسمي الصورة مفهوماً، ويصبح المفهوم صورة»<sup>(٣)</sup>.

والسبب في أن يعطى البيان كل هذه الأهمية «أن السمع والبصر واللمس

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٧١-٧٢.

(٢) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي للعصر، ص ١٠٩.

(٣) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٧٣.

والذوق والشم لهي تلك الأجهزة التي تتلقى، فتتقل معطياتها إلى العقل، لكي يفرز ويمحص، وإلى القلب والوجدان لكي تنفعل وتتأثر، ومن وراء هذا وذاك تكون الدهشة والإعجاب، ثم يكون التعبير الذي يكتب ويرسم وينحت ويغني ويرقص ويمزف ويصور<sup>(١)</sup>.

فطبيعة المتلقي تقتضي العناية بالتصوير، لأنه يملك أكثر من غيره القدرة على الإفهام والتخييل والتأثير، ومن ثم خلق مواقف لدى المتلقي، وبذلك يتحقق هدف الرسالة الأدبية.

ولما كان الهدف الرسالي يستمد روحه في الأدب الإسلامي من القرآن، فإن عماد الدين خليل كان يعنى في دراساته بهذه العلاقة بين الرؤيا والتصوير، فقد لاحظ مثلاً أن الشاعر جلال الدين الرومي يعتمد «آيات وأحاديث معينة بالذات، تارة للاستشهاد الحرفي، وطوراً لاتخاذها خلفية يستند إليها في تكوين صورة من الصور أو تركيب معنى من المعاني، وهي تحيء بمثابة شاهد آخر على التزام الرومي»<sup>(٢)</sup>.

وهذا الالتزام بالرؤية الإسلامية في شعر الرومي مكّنه من صياغة صور تشاكل التصور وتعبر عن الرؤيا، لا سيما وأن «الرومي يتميز برؤية شمولية للوجود، تتجاوز جدران المادية إلى ما وراءها وشدها المبهظ إلى فوق، تماماً كما أراد له الإسلام أن يكون، وهو من أجل تأكيد رفضه للمادية الضيقة، واستعلائه عليها، وكسره أطواقها التي تضيق الخناق على الإنسان، هو من أجل هذا يرسم الكثير من الصور الشعرية الساخرة التي هي أشبه بالكاريكاتور الذي

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٤٣.

(٢) عماد الدين خليل: محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص ١٦٧، مؤسسة الرسالة ط ١/١٤٠١ هـ.

يجسم الخطأ، ويدفع الناس للضحك منه وعليه<sup>(١)</sup>.

إن كل هذا يبين اعتماد عماد الدين خليل بالصورة الأدبية اهتماماً لا يقل عن العناية التي شهدناها في فكر سيد قطب النقدي، ذلك الفكر الإسلامي الذي يربط الصورة دوماً بالتصور، ليعلي من شأنها، وليحملها رسالة تماماً كالتي يحملها للمضمون، وهو أمر سنلقاه كذلك مع الكيلاني.

ثانياً: نجيب الكيلاني:

حين يتساءل نجيب الكيلاني في معرض حديثه عن الأدب الإسلامي ومفهومه قائلاً: «ألا يمكن أن يكون في الفكرة نفسها جمال من نوع ما؟ ثم ألا يوحى الشكل أو الصورة الأدبية المركبة بطريقة فريدة، ألا توحى بانطباعات وتصورات خاصة تساهم في اكتمال المعنى وبلورة الفكرة، وتجسيد المفاهيم؟»<sup>(٢)</sup> يكون تساؤله ذلك معبراً عن:

- ١- أن الجمال يوجد في الشكل كما يوجد في المضمون.
- ٢- أن الصورة ينبغي أن تكون مركبة بطريقة مبدعة وأصيلة وفريدة.
- ٣- أن الصورة الجميلة تنهض برسالة، كرسالة المضمون؛ لأنها عندئذ لن تكون أقل من تجسيد لمفهوم.

وهذا الفهم للصورة له دلالاته الكبيرة، أقل ما يقال فيها: إن الصورة ليست زخرفاً، وإنما هي تعبير عن التجربة، وذلك ما عبر عنه بقوله مرة أخرى: «الصورة الفنية تكاد تكون تجربة حية يحدث فيها نوع من التمازج بين الأديب والمتلقي، ولونا من ألوان الحوار الحار والتفاعل الخصب»<sup>(٣)</sup>.

(١) محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص ١٤١.

(٢) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٢٧.

(٣) نفسه/ ٢٦.

فالصورة لا تكون صورة أدبية جميلة إلا إذا استطاعت أن تتجاوز مستوى المبدع إلى المتلقي لتحمل له رسالة تحرك الضمير، وتوقظ فيه دواعي الإيمان والإنسانية، ومن ثم صار «من الوهم أن نتصور أن هذا الأثر الجميل - الذي تحدثه الصورة الفنية - هو كل شيء»، إنه وثيق الصلة بنفوسنا وحركتها، ويعواطفنا وتوجهاتها، وبأفكارنا ونموها، وبأرواحنا وسموها. وإذا كان إحساسنا بالمتعة والجمال في حد ذاته أثراً إيجابياً، إلا أنه يظل فرد النزعة، محصور الطاقة محدود الفعالية، إلا إذا حرك في داخلنا البحيرات الراكدة، وأشعل النيران الحامدة فانطلقنا إلى مواقف جديدة، وبدأنا الرحيل إلى آفاق وعوالم أكثر حيوية ودفئاً<sup>(١)</sup>.

ولكن ما دامت الصورة لها من القوة ما يحرك البواطن ويبعث على تغيير المواقف فإنها - وبسبب ذلك - لابد أن تكون واضحة بعيدة عن أي لون من ألوان الغموض؛ لأن «الصورة الفنية الغامضة قد تنقل إلى ذهن المتلقي وروحه اضطراباً أو تحركاً أعمى أو انفعالاً طائشاً بلا فهم أو هدف، ولا يتولد عنها إلا التمرد العشوائي أو الرفض الجنوني»<sup>(٢)</sup>. وعلى هذا الأساس الذي يقتضي أن تكون الصورة الفنية واضحة يأتي الرفض الصريح الذي «يجهز على الفكرة القائلة بأن الإبداع هو الغموض والصورة الفنية المبهمة التي تسدق من تيار الوعي واللاوعي، فمسؤولية الكلمة - إن كنا نؤمن بها - تقتضي الوضوح دون إهدار للقيم الفنية الجمالية»<sup>(٣)</sup>.

ثم إذا كان الأدب الإسلامي ينهض - أساساً - برسالة، فإن النموذج الذي

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٢٦.

(٢) فـه/ ٣٠.

(٣) نفسه/ ٢٩.

يحتدو حذوه في التصوير هو القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، ومن ثم ينبغي أن يكون التصوير في الأدب الإسلامي كالتصوير فيهما، فهو يرى أنه ليس «في حاجة إلى استعراض أسلوب الرمز في القرآن وفي سنة المصطفى عليه الصلاة والسلام، وكفي أن نشير بإيجاز إلى نقاط أساسية تتعلق بالرمز فيهما: أولاً: يتميز الرمز بالوضوح.

ثانياً: يتنوع الرمز في القرآن والأحاديث أيضاً بالصورة الشافية الكافية التي تبدو كلوحة فريدة المثال، سواء كانت قصة أو صيغة بيانية مستمدة من الطبيعة والواقع أو ما وراء الطبيعة.

ثالثاً: إيجابية الهدف من الرمز، بحيث يأتي بنتيجة بناء ذات جدوى في التصور والسلوك الإنساني.

رابعاً: ربط الجمال الفني أو التعبيري أو التصويري بالفائدة: ﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةً لِّأُولِي الْأَلْبَابِ﴾ [يوسف: ١١١].

خامساً: للرمز في القرآن سمات عامة، بحيث لا يبعث على الغموض والحيرة والبلبل، وبذلك كان متقبلاً لدى أصحاب الديانات الأخرى في الجزيرة العربية، وفارس والروم ومختلف مكان المعمورة حتى يومنا هذا<sup>(١)</sup>.

فهذه هي المميزات الجوهرية للرمز في القرآن، الارتباط بالفائدة، والإيجابية في الهدف، والتنوع، والوضوح وهي التي ينبغي أن تراعى في الصورة الأدبية ولا سيما الرمز، لتنهض الصورة بالرسالة كاملة. وعليه فإن «قضية الرمز في أدبنا المعاصر تحتاج إلى وقفة متأنية من حيث مصدره وموقعه، ووظيفته الفنية والفكرية وطبيعته، هذا إذا أردنا لعالمنا الإسلامي أدباً متميزاً معبراً صادقاً»<sup>(٢)</sup>

(١) نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي ص ٧٩-٨٠.

(٢) نفسه / ٨٠.

فما هي حالة الرمز في أدبنا المعاصر؟ وكيف يتعامل مع التراث الإسلامي والعالمي؟  
الرمز في أدبنا المعاصر:

حينما عالج نجيب الكيلاني الرمز في أدبنا المعاصر توقف عند عدة مسائل هامة، نذكر منها:

وظيفة الرمز، صور ظهوره، وتداخله مع وسائل البلاغة، وأثر الفلسفات الغربية فيه، واستعارة الرمز الغربي.

١- وظيفة الرمز: فللرمز - كما يرى - وظيفة حيوية، فهو صورة موحية مؤثرة من صور الجمال التعبيري، إنه يوحي - من جهة - بما للأديب من موهبة صادقة، وثقافة واسعة، وتمكن من امتلاك سليم وقوى للغة، توظيفاً وتفجيراً. ومن جهة ثانية يخفف من الرتبة بسبب ما يضيفه على التعبير من حيوية وإثارة. ومن جهة ثالثة يعمل على تجسيم الرؤى تجسماً بارزاً، مما يعين على إحداث ربط قوي بين المتلقي والمبدع، إذ يساعد المتلقي على استلهام المعاني المقصودة في النص<sup>(١)</sup>.

٢- صورة تجليته: ثم إن الرمز يتجلى في عدة صور بحسب المرجعية الأساسية له، فقد يكون مما «ورد في حدث تاريخي بارز، أو لعب دوراً عقائدياً ذا معنى خاص، فأصبح دلالة على فكرة من الأفكار، أو رمزاً على سلوك اشتهر به». ثم إنه قد يتألق في كلمة واحدة، وقد يكمن في تعبير موح، أو يتشكل في صورة نابضة، أو يأتي في شكل أسطورة من الأساطير. وهو بعد ذلك قد يكون راجعاً إلى جماد أو نبات أو حيوان أو بشر أو حدث<sup>(٢)</sup>.

(١) أفاق الأدب الإسلامي، ص ٧٣.

(٢) نفسه/ ٧٣.

٣- علاقته بالفلسفات الغربية: ولكن لما كان الرمز مرتبطاً بالوجدان والفكر، فإن الشاعر قد يعبر برمز يرتبط أساساً بخلفية ثقافية تأثر بها على الرغم من مخالفتها لروح ثقافة أمته، مما يجعل الرمز عندئذ حاملاً لشاعر قد تكون معادية للإنسانية والقيم الإسلامية، فقد كان الاطلاع على الفلسفات الغربية دون تمحيص، مما «أمكن أن نجد تلك الفلسفات مكانها في الشارع والبيت والمؤسسات الفنية، وفي نفوس الكثير من الناس، واستطاع الرمز في شعر الشعراء، وقصص القصاصين، ومسرحيات الكتاب، أن يجد أرضاً خصبة تنمو وترعرع فيها إحياءاته ومؤثراته»<sup>(١)</sup>.

وليبيان ذلك ضرب لنا مثلاً بهذا النص: «المساء ثقيل، وبومة تنعق من بعيد، والسحب المعتمة القاسية على عنقي، بروميثيوس العبد المشؤوم يدفع الصخرة إلى أعلى، وما إن يقترب من القمة حتى تتدحرج، فيعود ليحملها ويدفعها من جديد . . . ، أي عذاب في هذا الوجود، وآلهة الحب كفرت بالنعمة، ماتت حبيتي وأنا أعض بنان الندم، مداخن سوداء، ورود مطمورة في الأوحال، وضيوف المأدبة ذئاب وثعابين. ١٥»

ثم يعلق مبيناً أن هذا النموذج - على صخره - يحمل العديد من الرموز: البومة، المشنقة، بروميثيوس، ذئاب، ثعابين، كل هذه الرموز تمثل لوحة تطفح بالآلم وقسوة الحياة، وهي - بهذه الصفة - تعكس رؤية فلسفية غريبة مدمرة ساخطة لا تهب منها رائحة من الأمل أو الصبر والإيمان والرضا، أتكون هذه الصورة انبعاثاً من نفس مؤمنة، وقلب راض بقضاء الله وقدره؟!

ويخلص الناقد إلى الهدف المنشود، وهو التأكيد «أن الثقافات المستعارة

(١) أفاق الأدب الإسلامي، ص ٧٤.

والقيم الغربية عن عقائدها والتقليد الأعمى لكتاب الغرب، كل ذلك قد سرب إلى نفوسنا جموحاً عاطفياً سلبياً، وأورثنا الكثير من العلل التي أفرزتها الفلسفات الغربية كالوجودية، والرومانسية وغيرهما<sup>(١)</sup>.

وعلى أي حال، فإن توظيف مثل هذه الرموز الغربية له خطره على عقيدتنا وثقافتنا والبنية النفسية لشعوبنا، لما يحمله من تصور سقيم، وعلى حد تعبير عبدالباسط بدر «طبيعي أن هذا التصور المهزوز هو امتداد للتصور الإغريقي الوثني للآلهة، حيث يناضل الإنسان ضدها ليتترع سعادته منها ويحبط إرادتها، ويوجه إليها التهم ويصفها بالصفات التي توجه لإنسان سيء»<sup>(٢)</sup>.

٤- خطر استعارة الرموز الغربية: ونظراً إلى خطورة الرمز المستعار من الثقافة الغربية التي تتخذ من التصور الإغريقي مرجعية لها، ومن ثم تصوغ الرموز في إطار ثقافي أقرب إلى الجاهلية منه إلى أي شيء آخر، فإن الناقد نجيب الكيلاني يهاجم هذا الرمز بشدة، معتمداً على رأي لشاعر ماركسي هو صلاح عبدالصبور؛ إذ كان «قد حمل بشدة على أولئك الشعراء الذين حشدوا الكثير من الأسماء الرمزية المستوردة في شعرهم باسم الرمز، وأنقلوا مقاطعه بالحدث الأسطوري، واستعذبوا الإبهام والرمز والغموض، فلم يستطيعوا بعدئذ أن يصلوا إلى عقول الناس ووجدانهم.

إن نجيب الكيلاني يرى أن هذه الاستعارات الكثيرة للرموز التي تتنافى مع عقيدتنا، أدت إلى فساد كبير، فساد في الذوق، والتصوف، والإيمان أيضاً، ففضية «المصلوب» مثلاً وموحياتها ودلالاتها تتردد في أشعار شعرائنا، وفي كل كتاباتهم الإبداعية بنفس التصور المسيحي، وكذلك الرموز ذات المنحى

(١) آفاق الأدب الإسلامي، ص ٧٤-٧٥.

(٢) عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي ص ٥٩.

الوجودي، التي توثق الأثنية والرفض المطلق لكل ما هو ديني، وتنسخ الكثير من المثل العليا والقيم التي بفضلها سمت الحضارة الإسلامية في سماء الحضارات<sup>(١)</sup>.

إن خطورة هذه الاستعارات يتعدى خطرهما إلى الأجيال المقبلة حينما يقرؤون بغير وعي، فتشكل عقلياتهم وفق تلك التصورات الغريبة، وبذلك ينعكس أثرها على السلوك الفردي والجماعي ليوذي في النهاية إلى تحطيم المجتمع؛ «لأن ذلك الفن لا يقوم برموزه ودلالته على أسس سليمة من الواقع التاريخي أو التجريبي، ولا يستطيع أن ينهض بأمة أو يبني قوة قادرة أو يشكل من المستقبل جنة وارفة الظلال تفوح بالحب والأمل والعمل البناء»<sup>(٢)</sup>.

٥- ارتباط الرمز بالمبدع: وإذا كان الرمز يرتبط بالإطار المرجعي للأديب، فهو - في الحقيقة - يرتبط بالفلسفة التي تشكل الخلفية الثقافية لتلك المرجعية ومن هنا نجد الرمز في حقيقة الحال ولا سيما حين يكون تقليداً يعبر عن شخصية الكاتب، ذلك لأن الرمز يوظف في إطار تجربة، ومعاناة، ومن هنا وجدنا نجيب الكيلاني يقرر «أن الرمز والمعاناة توءمان»<sup>(٣)</sup>، لأن الرمز يرتبط بصاحبه ارتباطاً وثيقاً، فهو ينبعث من قلب الفنان الموتر ويحمل في انبعائه انعكاساً لعقيدة ذلك الفنان وثقافته وميوله<sup>(٤)</sup>.

#### تحليل الرمز في ضوء التصور الإسلامي:

لئن كان الرمز يرتبط بهذه الشبكة من العلاقات، ويستمد قوته من الفلسفة

(١) آفاق الأدب الإسلامي، ص ٧٦.

(٢) نفسه / ٧٨.

(٣) نفسه / ٧٧.

(٤) نفسه / ٧٤-٧٣.

التي يستند إليها، فإن تحليل الرمز وتقويم دوره الذي قام به في العمل الأدبي يتوقف أساساً على طبيعة التصور الذي سبق فيه من جهة، والذي يتمتع به الناقد أو المتلقي من جهة أخرى.

فإذا كان الأدباء حين يوظفون الرمز بسبب شغفهم بتصوير الآلام النفسية، والانتكاسات العاطفية، فإن الرمز يكون ناجحاً إذا أدى وظيفته، وذلك بأن يستهدف تطهير النفس، والنهوض بعبء الرسالة ومجابهة الواقع، والتصدي للعاصير، فعندئذ يؤدي وظيفة بناءة لصالح الفرد والمجتمع<sup>(١)</sup>.

إن تقييم الرمز وتحليله يقوم على عدة تساؤلات ترتبط بتلك العلاقات التي سبق ذكرها، ولا سيما علاقة الرمز بالأديب إذ تتساءل «هل متشائم أم متفائل وهل يجنح إلى الغموض أو الإبانة، وهل يتصف بالانانية أو الإيثار أو التضحية، وهل يهدف إلى البناء أم إلى الهدم، وهل تتكون نظرتة إلى الحياة والناس بالحب والتعاطف أم بالكراهية والنفور؟»<sup>(٢)</sup>. وكذلك الأمر بالنسبة لعلاقة النص بالتصور الإسلامي؛ إذ إن كثيراً من الشعراء والكتاب يوظفون الرمز وقد حادوا به عن الصواب لهدف، أو يعطيه من المدلولات والتفسيرات ما لا يتفق والتصور العقائدي السليم، فهناك مثلاً قضايا متعددة؛ مثل: الحرية، والقضاء والقدر، والحب والبغض والعلاقات الثنائية والجماعية وغير ذلك من الأمور التي يخوض فيها الفنانون فيصوغها كل واحد بفلسفته الخاصة فيجيد بها عن الصواب<sup>(٣)</sup>.

ومن هنا أصبح لزاماً على الناقد الإسلامي - وهو يفسر النص بصفة عامة،

(١) آفاق الأدب الإسلامي، ص ٧٧.

(٢) نفسه/ ٧٤.

(٣) نفسه/ ٧٦.

والرمز بصفة أخص - أن يبقى وسيطاً بين النص والقارئ: «إن تشكيل أذواق الناس ووجدانهم أمانة ورسالة خطيرة، والناقد الأمين يستطيع أن يقوم بواجبه في هذا الإطار، وأن يقف حارساً على قيم المجتمع المسلم، لا أن يساعد على هدم ما تبقى في قلبه وعقله من أصالة وصدق وإيثار واستمساك بالمبادئ الفاضلة، تلك التي يقرؤها في كتاب الله»<sup>(١)</sup>.

وبعد هل تكفي هذه الملاحظات الموجزة لبيان المنهج الإسلامي في تفسير الرمز؟ أين مجال اللاشعور؟ ما الدافع النفسي لاختيار الرمز؟ هل الرمز هو الذي يحدث فينا الأثر الفني بما يثيره فينا من كوامن مكتوبة في اللاشعور؟ ما الفرق بين الرمزية والتسامي الفني أو التعبير المجازي الذي تُراعى فيه الأسباب الأخلاقية؟ هل يمكن الاستعانة بالسيرة لتفسير الرمز؟

نقول ذلك لأن مشكلة الرمز وعلاقته بالتصور والتجربة النفسية للمبدع ذات قيمة منذ القديم؛ إذ نجد الجاحظ مثلاً يقول: «وشيء قد قتلته علماً، وهو أني لم أر ذا كبر قط على من دونه إلا وهو يذل لمن فوقه بمقدار ذلك وورنه». ويقول في موضع آخر: «فالنبيل لا يتنبل، والفصيح لا يتفصح، ولم يتزيد أحد إلا لتقص يجلده في نفسه»<sup>(٢)</sup>.

يبدو لي أن الإجابة عن هذه التساؤلات هي التي ستكون جزءاً من الحديث في الباب الثالث، ولا سيما فصليه الثاني المعنون بـ «منهج النقد الإسلامي» والثالث الذي عنوانه «النقد والعلوم الإنسانية».

(١) آفاق الأدب الإسلامي، ص ٨٤.

(٢) الجاحظ: الحيوان ج ٦، ص ٧٧، والعبارة الثانية أخذت عن إيا الخاوي من كتابه النقد الأدبي، وبعد مثل هذه الأمور فمويهاً (البخلاء ص ١٤، ١٥) ويسميه أحياناً «التركيب المتضاد والمزاج المتنافي». البخلاء ص ١٥.

ثالثاً: محمد إقبال عروبي:

دعنا نبدأ مع هذا الناقد في مسألة غموض الرمز والصورة الشعرية، لكي لا نقع في التكرار، ذلك لأن هذا الناقد له موقف مغاير نوعاً من المغايرة، وخاصة بالنسبة إلى مشكلة الوضوح والغموض.

ولعله لذلك قسم الصورة الشعرية إلى نوعين أساسيين رغم تعدد مستويات الصورة؛ هما:

١- الصورة البسيطة: وهي التي لم تتجاوز سطح الإدراك، وتظل تطفو في المساحات القرية لا تقدم صورة بقدر ما تلمح إليها، فيها كثير من البساطة التي تدل على فقر في الخيال، وعجز عن إدراك العلاقات الخفية بين العوالم المتناقضة في ظاهريتها<sup>(١)</sup>، وهذه الصورة يتقدها العروبي ويشور على النقاد القدماء من الصولي، إلى المبرد، والقاضي الجرجاني، وابن طباطبا، وابن سنان؛ لأنهم يفضلون الصورة البسيطة ويتعاملون «تعاملاً حماسياً مع الصورة الشعرية التي لا غموض فيها»<sup>(٢)</sup>.

٢- الصورة التركيبية: وهي التي تدرك العلاقات الخفية بين جميع قضايا الوجود، وتعمل على ضبطها في صورة متكاملة، قد لا تدرك إلا بعد إعمال الذهن والتأمل الدقيق، وهذا ما كان يثير قديماً إعجاب عبد القاهر الجرجاني فيقول مؤكداً: «ليس بين الخفايا والمشكلات أغرب منهجاً في الغموض، ولا أعجب شأناً من المزية، ولا أكثر تعتاً من الفهم، وما قاله العلماء والبلغاء في صفتها رموز لا يفهمها إلا من هو في مثل حالهم من لطف الطبع، ومن هو

(١) محمد إقبال العروبي: جمالية الأدب الإسلامي، ص ١٧٤.

(٢) نفسه/ ١٧٥.

مهيأ لفهم تلك الإشارات»<sup>(١)</sup>.

فهذه الصورة المركبة التي استحسناها، إنما استحسناها لما فيها من عمق يؤدي أحياناً إلى الغموض. ولقد فضل عبدالقاهر الجرجاني على غيره من النقاد القدماء؛ لأنه يقف في الطرف المقابل مع البلاغيين والنقاد «الذين استشعروا قيمة الصورة المركبة، وأولوها اهتماماً بالغاً رغم ما فيها من مشقة»<sup>(٢)</sup>. وقد تمسك العروي بهذا الموقف الذي يفضل الصورة التي لا تتلفى إلا بعد جهد و«مشقة» حتى وهو يقوم بالتطبيق على الشعر، فقال: «بعد هذا التمهيد الذي ألحنا فيه إلى أنواع الصورة نعود إلى مستوى الصورة الفنية عند حكمت صالح. إن الشاعر هنا حريص على أن يتعامل مع الصورة تعاملاً يقطعاً يخرجها من دائرة التسطح والسذاجة التي لا تتعدى التشبيه، ويحملها مشتعلة إلى عوالم ممتدة في الفضاء الشعري قد تؤول إلى نوع من الغموض والإغراب، لكنها لا تفقد توجهها في جميع الأحوال»<sup>(٣)</sup>.

إن موقف هذا الناقد - إنأ - يخالف غيره من النقاد الإسلاميين الذين رأيناهم قبل قليل يجنحون إلى الوضوح، وينتقدون بشدة منهج الشعراء الذي يوغل في الغموض، فهل معنى ذلك أن هذا الناقد يتعامل مع النص خارج سمة من أهم سمات الشعر الإسلامي، وهو الوضوح الذي يساعد على توصيل الرسالة وتبليغ الخطاب؟

يبدو أن الناقد قد تأثر بالشعر المعاصر تأثراً كبيراً من جهة؛ واعتمد على

(١) جمالية الأدب الإسلامي، ص ١٧٦، والنص منسوب إلى الجرجاني: وهو الذي استأنس به كتاب:

أسرار البلاغة ص ١٢٨.

(٢) نفسه / ١٧٥.

(٣) نفسه / ١٧٧.

قاعدة أساسية في فهم الصورة والرمز من جهة ثانية، ألا وهي دور اشتراك المتلقي والمبدع في التصور الواحد في كشف معاني الرموز، أو قل - على حد تعبير ريتشاردز -: لكي يتم التوصيل، لا بد أن يكون الناس شديدي الألفة، ويلزمهم من أجل ذلك الانسجام مقدار هائل من المشاعر المشتركة.

أقول ذلك؛ لأنني وجدته يقول: «لا بد من التعامل واكتشاف عمق الرمز والصورة في مظانها داخل قصائد الشعراء الإسلاميين ودواوينهم، أثناء دراسة فنية واعية، ووقتئذ يتبين بكل وضوح حرص هؤلاء الشعراء الإسلاميين على الاستفادة من أحدث المعطيات الفنية التي تتغنى بها المناهج المعاصرة، دون أن تسرب إليهم عقدة الذنب، أو مخالفة الرؤية الإسلامية كما يتوهم بعض الناس»<sup>(١)</sup>.

والمثال الذي يساق هنا يبين - فعلاً - علاقة الاشتراك في التصور والوجدان بإدراك معنى الصورة الشعرية، فقد توقف عند قول الشاعر محمد بنعمارة:

أنا لست الخاتم تتوالد منه القدرات الخارقة

ولكن من صحب رسول الله

ومن نسل جباه يتفصد منها الغيم الواعد بالأمطار

وعلق عليه قائلاً: «ففي ثلاثة أبيات تشكل ثلاثة رموز: رمز الخاتم المرتبط بقصة سليمان عليه وعلى نبينا الصلاة والسلام، ورمز الصحابة، ورمز الغيم، وتتوحد فيما بينها عبر خيط خفي يمرر إليها ألواناً تساهم في تكتيف الصورة، وصرف الريشة إلى أبعاد ثانية في نفسية المتلقي، فتحيل اللحظة بمجموعة من الدلالات ليتفصد منها أثناء وبعد قراءتها وتأملها غيم من الانعكاسات الرمزية يوازي الغيم الواعد بالأمطار»<sup>(٢)</sup>.

(١) جمالية الأدب الإسلامي، ص ٨٠.

(٢) نفسه / ٧٩.

فهذا الناقد - إذاً - إن كان قد فضل الصورة المركبة لكثافتها وخفائها، فإن ذلك أمر تأتّى له، وتسامح فيه - لا حباً في الغموض - لأن الغموض قد يعوق الرسالة، وهي هدف أساس للأدب الإسلامي، وإنما تساهل؛ لأن الرمز حين يكون مرتبطاً بالتصور يصبح سهل المثال، منقاداً للناقد البصير، ذلك لأن الصور الإيحائية لا تعقل بغير التصور الذي يرمز إليها؛ لأن الفكرة لا بد أن تنحل بكاملها في التصور، لاشتمالها على العنصر العاطفي والروحي، وعلى تجارب الشاعر النفسية ورؤيته للوجود، بحيث تجعلها هذه العوامل غير مستقلة أو منفصلة أو مقصودة لذاتها، بل هي مرتبطة بغيرها من الصور في العمل الفني بعاطفة سائدة تجعلها لا تقف عند مدلولها الظاهري القريب، وإنما تتجاوزه لتربط بين ما يشاهد ويحس من جهة وما يشعر به الشاعر ويتصوره من جهة ثانية<sup>(١)</sup>.

إن الصورة - إذاً - تحلل في سياق؛ لأنها لا تفهم إلا في سياقها الثقافي، ولا يمكن أن تدل دلالة سليمة إلا في إطار السياق الذي ولدت فيه، لا سيما وأن السياق أبداً وليد تصور معين للكون والحياة.

ومن هنا كان الفهم الصحيح للصورة مرتبطاً أشد الارتباط بهضم التصورات التي تنبثق عنها، والتي تحرك الأدوات التعبيرية والتصويرية في ظلها، ذلك لأن التصور بمثابة العامل المشترك الذي يحرص على بقاء القناة الرابطة بين المبدع والمتلقي في عملية التوصيل بصفة عامة والشعر بصفة خاصة، فالمقاصد الشعرية التي تختفي وراء الصورة والرمز مرهونة بهذه القناة التوصيلية.

ولقد كان الدكتور محمد ناصر محققاً حين قال - وهو بصدد دراسة لغة

(١) أحمد على دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً، ج ١/ ٣٤٤-٣٤٥.

الشاعر مفدى زكرياء: «إن مثل هذا التوظيف الفني كثيراً ما نجده في قصائده الثورية، فهو يعتمر ما في المفردة القرآنية من دلالات نفسية بعيدة، قد لا يدرك كله أبعادها سوى المتلقي الحافظ للقرآن»<sup>(١)</sup>.

وقد وضع الدكتور محمد ناصر بصماته على بعض الكلمات التي وظفها مفدى زكرياء ثم علق قائلاً: «ولا نحسب أن الشاعر استخدم هذه المفردة بالذات اعتباطاً، فهو حين استخدمها، كان - ولا شك - يرمي إلى ما وراءها من مشاهد قرآنية قوية»<sup>(٢)</sup>.

هذا فضلاً عن كون الغموض في الشعر لازمة من لوازمه، إذ كما يقول الدكتور محمود إبراهيم:

«يبدو أن الغموض - أو قدراً منه على الأقل - لازمة من لوازم الفن التي لا بد منها للفنان، مهما كانت طبيعة فنه، ولا سيما للشاعر الذي يتخذ من الكلمة أداة لفنه الشعري، ومن الصعب أن نتصور فناً موحياً مؤثراً يخلو بصورة كلية من الغموض في صورة من الصور»<sup>(٣)</sup>.

إن الصورة مهما تكن غامضة يبقى حلها وقفاً على طبيعة التصور وتلك الوشائج الروحية بين المرسل والمتلقي، وذلك لأنه في واقع التلقي يتدخل هذا العنصر بقوة؛ «فمن التدايعات النفسية، والرؤى الحسية تشكل أمام القارئ الصورة المؤثرة العذبة الجميلة التي قد تصدمه أحياناً بعمق خطوطها وصرامتها، وقد تذهب به بعيداً أحياناً أخرى، بتماوج هذه الخطوط التي لا تكاد ترى

(١) محمد ناصر: مفدى زكرياء، ص ١٧٢.

(٢) نفسه.

(٣) محمود إبراهيم: هل الشعر في دور الانحسار: ص ٤٢، مجلة الشكاة، ع ٨ سنة ١٤٠٨هـ /

١٩٨٨م.

منفردة، لكنها هناك في نسيج الصورة تعمل عملها من وراء المنظور المباشر لكي تمنحنا التشكيل البديع<sup>(١)</sup>.

إن مشكلة الغموض التي قد نسوغها بالعامل الروحي المشترك بين المبدع والقارئ ينبغي ألا تتجاوز الحد؛ لأننا في الحقيقة لسنا أمام نظرية الفن للفن، وإنما نحن أمام نظرية الأدب الإسلامي التي حملت على عاتقها رسالة عرضت: ﴿عَلَى السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ قَائِمِينَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ﴾ [الأحزاب: ٧٢] فلا بد أن ينهض لها، إنها رسالة العمران الحضاري وإذ من شروط الثقافة البانية أن تكون واضحة الأهداف، ولكن من شروطها كذلك أن تكون وسائلها منسجمة مع طبيعة الأهداف، ومن هنا تتداعي القاعدة المكيافيلية «الغاية تبرر الوسيلة» فالغاية في مفهوم الثقافة البانية لا تبرر الوسيلة، وإذا كان الهدف الأساسي هو تكريم الإنسان وتحريره من كل مظاهر الخوف والتواكل والإحجام، فإن من الحيانة أن نسير بهذا الإنسان في سراييب التيه، وإن كانت طبيعة العمل الأدبي - باعتباره راقداً جوهرياً من الروافد الثقافية - تتنافى في التسطيع وتتطلب قدراً من الإشارات المحملة بالرموز، فإن ذلك لا ينبغي أن يكون مبرراً للمسقوط في الإبهام، وإلا تعطلت رسالة الأديب<sup>(٢)</sup>.

إن ارتباط الأدب الإسلامي بالرسالة - كما حددتها الوعي نفسه - يقتضي تعاملأ خاصاً مع الاداة الفنية بعدّها وسيلة من وسائل التبليغ والإصلاح، بما في ذلك الصورة، بل لعل الصورة من أبرز تلك الأدوات، لما تنهض به من دور فعال في التوصيل، ولكن المتكأ الأساس للصورة هو الخيال، لذلك ينبغي

(١) عماد الدين خليل: تقديم لديوان حي على الفلاح، م للشكافة ع ٩، ص ٦٣ (والديوان للشاعر حكمت صالح).

(٢) حسن الأمراي: نحو ثقافة باتية، م/ للشكافة ع ٥، ٦، ص ٦-٧، (سنة ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م).

أن يطرح السؤال:

من أين يبدأ الخيال عند الشاعر المسلم وأين ينتهي؟ وما حدوده مع الواقع حين ينطلق، ومع المبالغة أو الوهم حين ينتهي؟ تلك أسئلة طرحها الناقد الإسلامي أحمد بسام ساعي، فلنتظر كيف سيجيب عنها.

رابعاً: بسام ساعي ومعادلة الخيال والواقع عند الشاعر المسلم:

حقاً، إن القدماء قد عرضوا لمشكلة الصورة من حيث هي خيال مبدع، وقارنوها بالواقع حيناً، ووصفوها بالتوهم أخرى، ويكفي أن نقف عند نص واحد للزمخشري، لندل على ذلك. قال: «ولضرب العرب الأمثال، واستحضار العلماء المثل والنظائر شأن ليس بالخفي في إبراز خيالات المعاني ورفع الأستار عن الحقائق، حتى تترك التخيل في صورة المحقق، والتوهم في معرض المتيقن، والغائب كالمشاهد»<sup>(١)</sup>.

ولكن كان حديثهم عنها موجزاً، وربما كان عرضاً، ولم يكن مستهدفاً الواقع والخيال إلا عند بعض المتصوفة مثل ابن عربي<sup>(٢)</sup>، فهل يأتي النقد الإسلامي المعاصر في الأمر بجديد؟

إن الدكتور بسام ساعي حين يقول: إن دراستنا ستتطلق من زاوية مختلفة جديدة على الدراسات الأدبية والنقدية، وهي زاوية المعادلة الشعرية بين عنصرين ابتدائيين من عناصر الشعر: الواقع والخيال<sup>(٣)</sup> إنما يكون قد ألمح إلى الجانب الجديد في هذه الدراسة، هي زاوية المعادلة بين الواقع والخيال، ولكن

(١) الكشف: ١٩٥/١ وانظر: مقدمة هذا الفصل.

(٢) سليمان الططار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص ٣٣-٤-١٠.

(٣) الواقعية الإسلامية في الأدب، ص ١٢٢.

قبل ذلك لا بد أن نفهم معنى الواقع، إذ إن بعض المفاهيم والتصورات تقصر الواقع على المحسوس وحسب، في حين أن الواقع في التصور الإسلامي يشمل الواقع المادي والواقع الغيبي، بدليل قوله تعالى: ﴿إِنَّهُ لَعَقَّ مِثْلَ مَا أَنْكُمْ تَنْطِقُونَ﴾ [الذاريات: ٢٣].

ويكون الواقع عند بسام ساعي مطروحاً بهذا التصور الأخير، لذلك قال: «وحيث نعرف الواقع عند الشاعر، فلا بد أن نضع في حسابنا أن واقع الشعراء ليس مطلقاً بل خصوصياً ومميزاً، يتكون عند كل منهم بألوان عصره وبيئته وثقافته وعقيدته»<sup>(١)</sup> فالعقيدة تدخل على أنها عنصر أساس في تحديد معنى الواقع. ولذلك نظر هذا الناقد - وهو يدرس الشعر - إلى الشاعر محمد هاشم الرشيد من هذه الزاوية قائلاً: «وإذا أردنا أن نتلمس الواقع عند محمد هاشم رشيد، فلا بد أن ندرك أولاً أنه شاعر مسلم ولد ويعيش في أرض الإسلام الأولى»<sup>(٢)</sup>.

وهو إذ يقول ذلك، إنما لأن «الواقع المسلم ينظر إلى الكون بعينين اثنتين، فيرى فيه الجانب المادي مثلما يستشعر فيه الجانب الروحي، ثم لا يفصل بين الجانبين، بل يتوحدان في داخله عند محرق واحد، فيكون بهذا أقرب أنواع الواقع إلى الواقع، إن الواقع الإسلامي يرتفع هنا إلى درجة الحقيقة ... الواقع الإسلامي - يتجاوز - حدود العقل القاصرة ليمتد بخيوطه الكثيرة إلى سماء الروح»<sup>(٣)</sup>.

ومعناه أن هناك فرقاً - في إدراك الواقع - بين المقياس الذي يستخدمه المسلم في الإدراك، والمقياس الذي يستخدمه غيره، ومن خلال هذا المقياس تدرك العلاقة بين

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب ص ١٢٣.

(٢) نفسه / ١٢٣.

(٣) نفسه / ١٢٤.

الخيال والواقع في نظر بسام ساعي: «ومن هذا المفهوم ننظر إلى المعادلة بين الواقع والخيال عند الشاعر المسلم، وإذن لنقل ما دام يحمل العقيدة الإسلامية، إنها المعادلة بين الحقيقة والخيال، ومقياس الحقيقة هنا لا يمكن أن يكون مقياساً عقلياً، لأن الحقيقة العليا فوق العقل؛ إنها فوق الواقع الأرضي المحسوس، الذي تستطيع أن تطله جنود العقل: الحواس الخمس، وهكذا قد تكون المبالغة من وجهة نظر واقعية أرضية، حقيقية من وجهة نظر الواقعية الإسلامية»<sup>(١)</sup>.

إذاً فهناك معنيان للواقع يرتبطان بطبيعة التصور، الذي ينبثق عنه خيال الشاعر، ومن ثم كانت الصور الشعرية المبدعة مختلفة في تصويرها للواقع، ومختلفة في الرؤيا الكونية التي تقدمها حين تتشكل لتعبر عن تجربة شعرية ما. فأما الصور الشعرية التي يتجها خيال إسلامي فهي تلك الصور التي يتعاقب فيها الغيبي بالحسي، والمادي بالروحي، وتلك هي واقعيتها، بل وتفقد صفة الواقعية كلما ضحت بجانب من جانبي التصور.

أما الصور التي يتجها خيال يستند لأي تصور آخر، فإنها لا شك تختلف عن الصور الأولى؛ لأنها تقدم فهماً وإدراكاً ورؤياً تختلف؛ فهي إما أن تكون مغرقة في الروحانيات لدرجة التصوف، وبذلك تهمل المادي، وهذا غير واقعي، وإما أن تغرق في الماديات، مهملة للروحاني، وهذا لا واقعية فيه.

بل أقل ما يقال فيه: إنه غلو وتنكر لجانب من جوانب الواقع، ولهذا نجد بسام ساعي إذ يتحدث عن واقع الشاعر المسلم والواقع الإسلامي، ويخصهما بهذا التمييز والتفرد عن الواقع المجرد أو الواقع المادي، أو الواقع الملحد، فلأن «الواقع المسلم لا ينظر إلى الكون بعين واحدة قد تكون عين المادة، فيرى في

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب، ص ١٢٥.

الكون عقلاً ومادة ليس أكثر، وقد تكون عين الروح، فيرى فيه روحاً مجردة من كل واقع مادي، ومنكرة لوجود الأشياء المادية من حولها على طريقة بعض المذاهب الشرقية<sup>(١)</sup>.

ثم إن هذا الفهم لطبيعة الصورة الشعرية وهي تعمل على خلق معادلة بين الخيال والواقع، والقيسي والحسي، والمادي والروحي، قد مكن الناقد من أن ينظر إلى صور بعض الشعراء المعاصرين والقديماء على حد سواء، ليبين أنها ليست منطقية أو واقعية وأنها تمثل المبالغة في أظهر صورها كما الحال عند المتنبي<sup>(٢)</sup>، كما تمثل اللامنطقي واللاواقعي في شعر نزار قباني، وعنده أنه ينطلق في صورته من عقال الأبعاد المكانية والزمانية والمنطقية، ليجعل من صورته حلماً يتعذر على الدارس أن يخضعه لقواعد الصورة البلاغية أو يصنفه تحت أي نوع من أنواعها المعروفة، فَشَمَّرُ المرأة الذي يكتب الشاعر ويمحوه، والذي يأخذ ليرميه في حلود الشمس، والشفة التي تجعل منه ذهباً مطعوناً!!... هذه الصور جميعاً تستعصي على القواعد القديمة، وتحتاج إلى طرق جديدة للدراسة<sup>(٣)</sup>، ولعل ذلك يعود إلى أن الشاعر نزار قباني قد تجاوز ذلك المستوى فأبدع، إذ إن «نزار قباني شاعر صورة بالدرجة الأولى، ويخال المرء أن في داخله مصنفاً مدهشاً للصور لا يتوقف عن العطاء المتجدد»<sup>(٤)</sup>، ولكن مع ذلك يبقى مشكل الحضارة الغربية ثقيل الوطاء في مصنع تلك الصور؛ إذ «لا شك أن الفكر الحضاري الحديث المتشعب الأطراف والمذاهب

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب، ص ١٢٤.

(٢) كما في قوله مثلاً: أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر.

(٣) أحمد بسلام ساعي: حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، ص ٣٠٨-٣١٠.

(٤) نفسه/ ٣١٥.

الأدبية والغربية - ولا سيما الرمزية والسريالية - كانت العامل الأساسي وراء تحويل الصورة في الشعر العربي إلى طبيعتها الجديدة<sup>(١)</sup>، وقد كان لذلك الانحراف والانزلاق التصوري نحو الحضارة الغربية أثره البارز في ظهور موقف معاد للتراث، كثيراً ما يعمل على تحطيم القيم، ويمنح إلى استعمال الرموز الإسلامية استعمالاً سلبياً يحطم من خلاله ما يمكن أن تحمله تلك الرموز من معانٍ مثالية. وكان التحطيم موجهاً بشكل خاص إلى رموز الدين الإسلامي؛ كعثمان، والحجاج، وهارون الرشيد والخلافة، والإمامة، ورأى الشاعر الحديث في هذه الرموز صوراً للتأخر الفكري والسياسي والحضاري وللتقاليد البالية<sup>(٢)</sup>، وبهذا السقوط في أحضان الحضارة الغربية، يصبح قباني يرى أن هارون الرشيد نموذج لمبازل ألف ليلة وليلة ومثل لعصر تكفين النساء وعصر تقطيع النهود كما في قوله:

وأنا أحبك في احتجاج الغاضبين

وفرحة الأحرار في كسر الحديد

وأنا أحبك في وجود القادمين لقتل هارون الرشيد

هل تصبحين شريكتي . . . في قتل هارون الرشيد

كما يصبح الحجاج الشخصية التاريخية الصلبة عند أدونيس طاغية، في حين يصبح مهيار شاعر الشعوبية في صوره الشعرية راية تهزم راية الخليفة والإمام، كما في قوله:

وجه مهيار نار

تحرق أرض النجوم الأليفة

هو ذا يتخطى تخوم الخليفة

(١) حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، ص ٣٢٣.

(٢) نفسه/٣٤٨.

رافعاً يبرق الأفول

هادماً كل دار

هو ذا يرفض الإمامة<sup>(١)</sup>.

والغريب في مثل صور هؤلاء أنهم يقفون من رموز الديانات الأخرى موقفاً مخالفاً تماماً، فهو إن لم يكن إيجابياً، فليس على الأقل بالسليبي، وما يسجله على هذه الصور الدكتور بسام ساعي سيطرة رموز الديانة وأساطيرها على ساحة صورهم الشعرية<sup>(٢)</sup>.

وليس من شك أن هذه الظاهرة الغريبة تستحق التعليل، وتحتاج - فعلاً - إلى تفسير ويبحث عن الأسباب، إذ إنه ليس من الطبيعي أبداً أن يتنكر الإنسان لرموز حضارته، ويشيد بحرارة برموز الحضارات المعادية، التي لا قيمة لها أمام الحضارة الإسلامية عند المبصرين.

إن بسام ساعي يرى أن «الشعراء الغربيين ورثوا تلك الرموز من الأساطير التي عاشت في لا شعورهم الجمعي، فأصبحت جزءاً من تكوينهم الفكري تبعاً للنظرية الحديثة»<sup>(٣)</sup> ولكنه تساءل عن سبب انتشارها بشكل مريع في الشعر العربي المعاصر، فقال: «ما علاقتها بشعراء عرب لا يمتون إلى أوروبا أو الإغريق بأي نسب؟» على أنه كان قبل أن يطرح السؤال، قد أشار إلى ظاهرة التقليد الأعمى للشعراء الغربيين وانتهى إلى أنه «ربما كان طغيان الرموز الإغريقية على شعرنا عامة، يعود إلى طفانيته عند الشعراء الغربيين، الذين صلدوا إلينا الحدادة مثل اليوت وسان جون بيرس وعزرا باوند»<sup>(٤)</sup>.

(١) حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، ص ٣٣٩-٣٤٠.

(٢) نفسه/ ٣٤٧.

(٣) نفسه/ ٣٤٨.

(٤) نفسه/ ٣٤٧.

وجملة القول: الصورة الشعرية قد عولجت عند هذا الناقد في ظل التصور الإسلامي وقيمه، ولذلك عمل على إعادة التشكيل لعدة مفاهيم تتعلق بالصورة، منها: علاقة الخيال بالواقع والوهم، ومنها: أثر التصور في التصوير، ومنها: دور التقليد الأعمى في توجيه الصورة وجهة معادية للتصور والبعد الحضاري لثقافة الأمة الإسلامية، ومنها: سيادة اللامنطق حين يتجرد الشاعر من الخلفية الحضارية التي ينتمي إليها، فيفقد بذلك موازين القياس المنطقي في تصوير الأشياء، كما يفقد العاطفة الصادقة التي إليها يرجع الفضل في صنع الوحدة والترابط بين الصور، وكما يقول كولردج: «إنما تصبح الصور معياراً للعبقريّة الأصلية حين تشكلها عاطفة سائلة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة، أثارتها عاطفة سائلة»<sup>(١)</sup>.

بل إن أي شاعر من هذا النمط الذي انسلخ من مقومات أمته إنما تشفتت الصور بين يديه وتنفلت من سيطرته، فيعجز عن توجيهها، فلا يحكمها عندئذ سياق وجداني وفكري واحد يوحد بين عناصرها، والأصل «أن ندرك أنه لا يوجد عنصر عاطفي ولا خيالي بدون مضمون تصوري منطقي، كما أنه ليس هناك عنصر واحد منطقي لا تصحبه بعض الإيحاءات والظلال العاطفية»<sup>(٢)</sup>.

#### خلاصة القول في الصورة:

أما بعد كل هذا، فإن البحث يقتضي أن نشير إلى أن الدراسات الإسلامية في هذا المجال ليست جديدة؛ فهي تعرف من بحر راخر تركه لنا أساتذة البلاغة، مثل الزمخشري، وعبد القاهر الجرجاني، وأبي هلال العسكري، وغيرهم ممن كفانا الدكور جابر عصفور في كتابه: مفهوم الشعر دراسة في

(١) مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمدرح، ص ٢٨.

(٢) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، ص ٢٤٤.

التراث التقدي والذكورة ألفت كمال الروبي في كتابها: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين مؤونة البحث فيهم على أن النقد الإسلامي الحديث، وإن لم يهضم كل الهضم نظرية الصورة عند القدماء، فإنه قد حاول أن يستفيد من تلك التركة القوية بعض الاستفادة، وحاول أن يتجاوزها بالاعتماد على بعض المعطيات العلمية المعاصرة، وقد تجلّى ذلك في دراسات الإمام الشهيد سيد قطب، الذي حاول أن يبرهن على أن التصوير في القرآن الكريم هو المعادل الموضوعي للتصور العقائدي الذي يعمل الأسلوب القرآني على توصيله، وعلى حد تعبيره، فإن الصورة «كفاء الأغراض والموضوعات»، وإن القرآن «يعبر بالصورة المحسنة عن المعنى الذهني»<sup>(١)</sup>، كما تجلّى ذلك في حرصه على دور السياق والتناسق بين الصور في جمال الصور الأدبية.

هذا وقد ظهر بعد ذلك أكثر من دارس تأثر بمنهج سيد قطب في «النظر إلى الصورة الأدبية في مجال التصور الإسلامي» ومنهم محمد عبدالله دراز في كتابه: البناء العظيم ومدخل إلى القرآن الكريم والشيخ محمد الغزالي في كتابه نظرات في القرآن. على أن الدراسات من هذا النوع لم تتجاوز النص القرآني إلى المحاولة، التي هي في الحقيقة أقل قيمة، لأنها لا تحتاج إلى جهد مماثل، أعني دراسة الصور الشعرية، إلا بعد أن ظهر جيل آخر تمثل في نقاد أدباء بارزين هم عماد الدين خليل في كتابه: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، في النقد الإسلامي المعاصر، محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ونجيب الكيلاني في كتابه: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ومحمد إقبال عروي في كتابه: جمالية الأدب الإسلامي، وأحمد بسام ساعي في كتابه: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد وحركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورة، هذا فضلاً عن بعض

(١) التصوير الفني في القرآن من ٣٢-١٩٢.

الدراسات التي نشرت في مجلات مختلفة ولا سيما مجلة الشبكة التي يديرها ويرأس تحريرها الدكتور حسن الأمrani، ومجلة الأمة القطرية، والفيصل السعودية.

ولقد كانت هذه الدراسات متنوعة تنوعاً يثري مجال دراسة الصورة الأدبية بحيث نجد الصورة قد عولجت من جوانب كثيرة تضاف إلى ما حققه سيد قطب منها: التركيز على أهمية التصوير في توصيل الرسالة «حتى لتسمي الصورة مفهوماً ويصبح المفهوم صورة» كما يقول عماد الدين خليل.

ومنها، الترابط الوثيق بين الرؤيا والصور الشعرية عند الشعراء الملتزمين المؤمنين. ومنها: أصالة الصور وفراستها، وعلاقة ذلك بوضوح الرؤيا كما يرى نجيب الكيلاني، الذي ذهب إلى أن إيجابية الهدف من الرمز يجب أن تتحقق بحيث تأتي بنتيجة بناء ذات جدوى في التصور والسلوك الإنساني. ومنها وظيفة الرمز، وصور تجليه بحسب المرجعية.

ومنها ضرر الانسلاخ - أثناء - الاعتماد على الرمز الغربي في التعبير عن التجارب الشعورية، وخطر استعارة الرموز الغربية كما يرى نجيب الكيلاني وأحمد بسام ساعي.

ومنها ارتباط الرمز بشخصية المبدع.

ومنها أهمية تحليل الرمز في ضوء التصور الإسلامي، بحيث يصبح تفسير الصور الشعرية، وإن ارتكز على العلوم الأخرى، كعلم النفس وعلم الاجتماع، وربما علم الميثولوجيا وعلم الأساطير، فإنه لا بد أن يجعل الهيمنة في النهاية للتصور الإسلامي.

ومنها إشكالية الغموض الذي يسود الشعر بسبب الاعتماد على الرمز بصفة عامة والرمز الغربي عن تصورنا بصفة خاصة.

- ومنها التفرقة بين الصور البسيطة، والصور المركبة.
- ومنها معادلة الخيال والواقع عند الشاعر المسلم، وعلاقة ذلك بمفهومي الخيال والواقع في مجال التصور الإسلامى.
- ومع كل هذه التنوعات المفيدة، فإن الأسئلة التي تبقى مطروحة بإلحاح على الناقد المسلم تحتاج منه أن يجيب بدقة وبسرعة، ليخلق بعض الثغرات المفتوحة، ومن تلك الأسئلة:
- ١- ما علاقة الصور باللاشعور؟ وهل تكون فكرة اللاشعور في حد ذاتها منطقية ومقبولة في التصور الإسلامى؟
  - ٢- كيف يحل النقد الإسلامى مشكلة تعدد المعنى ومشكلة عناقيد الصور في غياب التحليل النفسى؟
  - ٣- إلى أي مدى يمكن الاعتماد على التراث في فهم الصورة، ولا سيما الطرح الجيد الذي عاجله عبد القاهر الجرجاني تحت عنوان أسرار البلاغة، حيث عد الصورة سراً، وانتهى إلى مشكلة «معنى المعنى»؟
  - ٤- ما هي الأسس الضرورية لتصنيف الصور وتفسيرها، وتحليل طبيعتها ووظيفتها، وتأثيرها وبيواعثها؟
  - ٥- ما علاقة الرؤيا بتكرار الصور؟



## الباب الثالث

### قضايا النقد الإسلامي المعاصر

الفصل الأول: الواقعية الإسلامية والالتزام

الفصل الثاني: الوظيفة الأدبية

الفصل الثالث: الأصالة والتحديث

الفصل الرابع: التجربة الشعرية والتوتر



## الفصل الأول الواقعية الإسلامية والألفاظ

لقد كانت الفكرة الأخيرة التي طرحت في الفصل السابق هي قضية جدلية (الواقعي والخيالي) في الصورة الشعرية لدى الشاعر المسلم، وهذا الأمر هو الذي يقودنا الآن إلى التساؤل عن قضية الواقعية الإسلامية.

لقد كتب الدكتور بسام في كتابه: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد يقول: «لقد امتاز الأدب العربي على الآداب الأخرى منذ الجاهلية بواقعيته المحببة، تلك الواقعية التي جعلت بعض المستشرقين يتهمونه بالسطحية والافتقار إلى الخيال العميق والفلسفة المتكاملة، وحين جاء الإسلام كرس تلك الواقعية، ولكنه دعا إلى تشذيبها وسد ثغراتها، فدعا الشعراء إلى الصدق مع أنفسهم ومع مجتمعهم، ونهاهم عن أن يقولوا ما لا يفعلون»<sup>(١)</sup>.

وبهذا النص يشير إلى أن:

- ١- الواقعية من حيث هي كلمة تطلق على ما هو واقع فعلاً كانت قد وجدت منذ الجاهلية، وأن الأدب القديم في معظمه واقعي.
- ٢- هناك علاقة بين الحديث عن الواقعي والخيالي.
- ٣- الإسلام دعا إلى واقعية خاصة تمثلت في تعديل فهم الناس للواقع، ودعوتهم إلى الصدق والواقعية في أقوالهم.

ومن هنا كان علينا أن نسأل: هل الواقعية الإسلامية شيء حقيقي؟ وما هي؟

---

(١) أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ٨٧.

إن هذا الدارس يذكر أنه يستهدف بدراسته - حين يطلق المصطلح الجديد (الواقعية الإسلامية) - التمييز بين هذا المصطلح وبين ما سواه من الواقعيات الأرضية القائمة والمندثرة<sup>(١)</sup>.

وكلامه هذا يشير بوضوح إلى الفرق الجوهرى بين هذه الواقعية وغيرها، من حيث طبيعة فهم كل منها لمعنى الواقع، إذ يطلق عند الماديين على المحسوس وحده، في حين يطلق في المصطلح الجديد - وفي ضوء التصور الإسلامى للكون والحياة - على عالم الغيب وعالم الشهادة متفاعلين متكاملين. ويرى هذا الباحث أن كل الدلالات تشير إلى أن العالم يتجه نحو هذه الواقعية الجديدة؛ لأنها هي: «الواقعية الموضوعية، أو الإسلامية التي أضحت العالم الحديث يؤيدها، وهي أن الإنسان مادة وروح معاً»<sup>(٢)</sup>.

إن بسام ساعي ينطلق في تحديده لمفهوم "الواقعية الإسلامية" من منطلق سليم، وهو التصور الإسلامى للكون والحياة، ذلك التصور الذي يؤمن بالغيبى إيمانه بالمحسوس، وبالتساوي بين ضرورة الروحي وضرورة المادي، ومن ثم يصل إلى تعريف واقعي فعلاً، هو الذي فرق به بين الواقعية الإسلامية وغيرها؛ إذ قال: «أصبح من السهل علينا الآن التفريق بين كل من الواقع والحقيقة، والواقعية الإسلامية، فالأول ذو بعد واحد، الأرض، والحقيقة ذات بعد واحد أيضاً، يقابل البعد الأول هو السماء، إنها الواقع "الميتافيزيكي" أما الواقعية الإسلامية، فهي الرباط السليم المتوازن الذي يجمع بين الأرض والسماء، بين الطبيعة المحسوسة والطبيعة غير المحسوسة»<sup>(٣)</sup>.

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ١٣.

(٢) نفسه/ ٨.

(٣) نفسه/ ١٧.

ومع أن التعريف الذي أعطاه هذا الناقد للواقعية الإسلامية مهم ومفيد، فإني لا أشاطره الرأي في أن يضع الحقيقة في مقابل الواقع، لأن الحقيقة شاملة للبعدين معاً: الأرض والسماء. ودليلاً قول الله تعالى: ﴿فَلَا أُقْسِمُ بِمَا تُبْصِرُونَ ﴿٢٨﴾ وَمَا لَا تُبْصِرُونَ ﴿٢٩﴾﴾ (الحاقة: ٢٨، ٢٩) فمثل هذه الآية تشير إلى أن البعدين على مستوى واحد من الواقعية والحقيقة، وعلى حد تعبير سيد قطب «مثل هذه الإشارة تفتح القلب وتنبه الوعي إلى أن هناك وراء مد البصر، وراء حدود الإدراك جوانب وعوالم وأسرار أخرى لا يبصرها ولا يدركها، وتوسع بذلك آفاق التصور الإنساني للكون والحقيقة، فلا يعيش الإنسان سجين ما تراه عيناه، ولا أسير ما يدركه وعيه المحدود. فالكون أرحب، والحقيقة أكبر من ذلك الجهار الإنساني المزود بقدر محدود من الطاقة يناسب وظيفته في هذا الكون، ووظيفته في هذه الحياة الدنيا هي الخلافة في هذه الأرض، ولكن يملك أن يكبر ويرتفع إلى آفاق أكبر وأرفع حين يستيقن أن عينه ومداركه محدودة، وأن هناك وراء ما تدركه عينه ووعيه عوالم وحقائق أكبر - بما لا يقاس - مما وصل إليه عندئذ يتسامى على ذاته ويرتفع على نفسه، ويستصل بينابيع المعرفة الكلية التي تفيض على قلبه بالعلم والنور والاتصال المباشر بما وراء الستور، إن الذين يحصرون أنفسهم في حدود ما ترى العين ويدرك الوعي بأدواته الميسرة له مساكين! سجناء حسهم وإدراكهم المحدود، محصورون في عالم ضيق على سمعته، صغير حين يقاس إلى ذلك الملك الكبير»<sup>(١)</sup>.

فالحقيقة هنا مطابقة للوجود بمعناه الصحيح، وهو العالم المادي والعالم الغيبي، ما نبصر وما لا نبصر.

(١) سيد قطب: في ظلال القرآن ٦/ ٢٦٨٤.

ويعني آخر، إن الحقيقة يمكن - في اعتقادي وحسب فهمي لنص سيد قطب، وهو كما ترى تفسير لأية قرآنية - أن تطلق لتشمل عالمي الغيب والشهادة، أي المادي والروحي، فهي - بهذا المعنى - تحتوي بعدين كان الدكتور بسام ساعي قد فرق بينهما هما: الأرض والسماء. وكأنني به يطلق الحقيقة على الروحي ويطلق الواقع على المادي المحسوس. وهذا - بطبيعة الحال -، ليس سليماً؛ لأن المادي والروحي واقعيين بحال واحد في التصور الإسلامي: ﴿لَهُ إِنَّهُ لَحَقٌّ مِّثْلَ مَا أَنَّكُمْ تَنطِقُونَ﴾ [النار: ٢٣]، أي إن الوحي، وهو جانب روحي، حقيقة لا شك فيها، كما أن نطق الإنسان حقيقة لا ريب فيها، فهما في ضمير المؤمن واقعان. «وهكذا يتحول الواقع الأرضي في الإسلام إلى واقع مثالي ما دام متصلاً بذلك المنبع النوراني القدسي»<sup>(١)</sup>.

أن نبين معنى «الواقعية الإسلامية»، فإن ذلك يقتضي عدة مسائل لا بد من التعرض لها ولو بإيجاز؛ هي: الواقعية والمثالية، والواقع والخيال، والفرق بين مفهوم الواقعية الإسلامية والغربية. والالتزام والشعر، والواقعية والنقل الفوتوغرافي.

#### ١- الواقعية والمثالية:

يرى الدكتور بسام ساعي أن الدارسين قد اعتادوا أن يضعوا "الواقع بإزاء المثال" على أن أحدهما نقيض للآخر، وعلى أن الواقع هو "الواقع الأرضي" المعيش، وعلى أن المثال هو "الذي لا يتحقق" أو الذي لا يصلح للوجود، انطلاقاً من حكمهم على مثالية أفلاطون<sup>(٢)</sup> ويبين بعد ذلك أن تعريف الواقع ظل قاصراً دون الحقيقة، إلى أن ظهرت دراسات العالمين سيد قطب ومحمد قطب،

(١) الواقعية الإسلامية، ص ١٨.

(٢) نفسه / ١٣.

التي كان لها أثرها الكبير في إيضاح الأبعاد الحقيقية لهذا الواقع، وبين كذلك أن هذا الواقع المثالي بعيد كل البعد عن المثالية التي يضعها الفلاسفة في مقابل الواقعية، فمثالية الإسلام ليست مثالية الفلاسفة، ولا بد من التمييز بين المثال الواقعي، والمثال الفلسفي<sup>(١)</sup> لأن المثال عند الفلاسفة الغربيين - مثل هيجل وراسل - ظل بعيداً حتى عن واقعهم الأرضي، كما أن الواقع عندهم ظل بعيداً عن الواقع الموضوعي الذي يتبناه الإسلام بكل أبعاده الأرضية والسماوية<sup>(٢)</sup>، وهكذا يتبين أن الواقع الإسلامي واقع موضوعي وشامل للحس والغيب، ولكن مع ذلك، فإن هذا الناقد يطرح هذين السؤالين: هل الواقع الإسلامي ما هو كائن الآن من انحراف وتشوه، أم ما يجب أن يكون من سلامة واستقامة؟ وهل نتحدث عن العدالة المطلقة، والقوة المطلقة، والصدق المطلق، والأمانة المطلقة والتضحية المطلقة، ضرب من المثال الفلسفي، أم هو واقع عرفه الإسلام؟<sup>(٣)</sup>

وهذان السؤالان المهمان يتضمنان جوابهما في الحقيقة، إنهما يشيران إلى الواقع والمثال في التصور الإسلامي، ذلك التصور الذي يتداخل فيه المثالي مع الواقعي لسبب بسيط وهو أن الكون كله واقع، سواء ما يدرك فيه بالحاسة وما لا يدرك إلا بالوحي، والتاريخ يؤكد وجود النماذج التي تمثل «الواقعية»، ولئن كانت بعض العقول لا تعد هذا واقعياً، فلأن «الواقع والواقع الأرضي لا يقبلان بقصورهما هذه الوقائع الخارجة عن نطاقهما، ولكن تقبلهما الحقيقة الإسلامية العليا، وتعبير آخر يقبلها الواقع الإسلامي الذي أسلم قيادة لخالق

(١) الواقعية الإسلامية، ص ١٨.

(٢) نفسه / ٢٠.

(٣) نفسه / ٢١.

الكون يتصرف به كيف يشاء، تبعاً لقوانين الأرض حيناً، وتبعاً لقوانين السماء حيناً آخر، وهكذا نضيف في الواقعية الإسلامية إلى العناصر الأرضية المعروفة، وإلى عنصر الحقيقة العليا السالف عنصراً جديداً يخرج أيضاً من كل القياسات البشرية التاريخية والواقعية والعقلية، ويمكن أن ينضوي تحت لواء الحقيقة الإسلامية العليا، وهو عنصر القدر<sup>(١)</sup>.

ومن هنا يتبين جلياً معنى أوسع للواقعية الإسلامية والمثالية، بحيث تصبحان في الحقيقة كما لو أن إحدهما تنوب مناب الأخرى في وعي الإنسان المؤمن. ذلك لأن الوعي هو الذي يمنح الأشياء وجودها الواقعي: فليس شيء موجود أصلاً بالنسبة للإنسان، إلا إذا وجد في النفس وانفعلت به، وتحركت مستجيبة له. وحين يرد للنفس الإنسانية اعتبارها، فإن "القيم" تعود فتتخذ وزنها من خلال النفس، ولا يكون لها واقع، إلا واقعها في داخل النفس<sup>(٢)</sup>. ولكن ما الذي يمنح الأشياء واقعها النفسي ذلك حتى يصير المثالي ممكن الوقوع، وحتى يصبح الخيالي واقعاً ملموساً في حياة الناس؟

إن محمد قطب يرى أن رسم المثال في النفوس هو مهمة التربية، ومن بين وسائلها، فالتربية هي التي تجعل المستوى الأعلى الذي تحقق فعلاً في أشخاص الصحابة والتابعين وفي أشخاص متناثرين على مدار التاريخ... ممكناً في حدود معينة. وقد وجدت «الصورة المتكاملة بالفعل في واقع الأرض متمثلة في رسول الله ﷺ»<sup>(٣)</sup>، مما يبين إمكان تحقيق المثل الأعلى في الواقع البشري، وعندئذ يصبح رد كل المطلوب من منهج التربية ألا تكون الصورة التي يرسمها

(١) الواقعية الإسلامية، ص ٢١-٢٢.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ٩٧.

(٣) محمد قطب: منهج التربية الإسلامية، ص ٢٣٥-٢٣٦.

خارجة عن حدود الطاقة ممتنعة على التحقيق، وألا تكون موضوعة في الوقت ذاته على صورة قالب محدود على سبيل الإلزام، بحيث يصبح الإنسان ضائعاً إذا لم يصل إلى الصورة المحدودة والقالب المطلوب. وهذا وذاك لا يوجدان في منهج الإسلام، لا الصورة المتكاملة مستحيلة التطبيق، ولا هي مرسومة في قالب معين على سبيل الفرض والإلزام. تلك قيمة المنهج الذي يرسم الصورة المتكاملة ويعرضها أمام الناس. إنه ليس خيالياً ولا مثالياً ولا منقطعاً عن واقع الأرض، بل إنه على العكس من ذلك واقعي في الصميم<sup>(١)</sup>.

الواقعية الإسلامية إذا تستمد قوتها من المثالية الإسلامية، ذلك لأن الوحي هو الذي يحدد - بمنهجه التربوي - معالم النماذج البشرية التي ينبغي أن تحتذى وتطلب باستمرار، ولكن هذا الوحي يخاطب الإنسان بما يطيقه، ويدعوه إلى الممكن والمستطاع، ومن ثم انتفى عن الواقعية الإسلامية الإلزام ليحل محله الممكن، ويبقى الأمر كله عائداً في النهاية إلى الاستعداد لبلوغ المثل الأعلى، الذي هو الصورة المثلى للواقع المنشود. «لذلك لا يلزم - كما يقول قطب - الناس بصورة مثالية معينة مصبوبة في قالب لا تتعداه، إنما هو يطلب إلى كل إنسان أن يبلغ حدود الكمال الممكن له هو، بحسب استعداداته وطاقاته واتجاهاته، وكل ما يفرض هو المحاولة الدائمة لبلوغ ذلك الكمال الخاص في حدود الإطار المثالي العام»<sup>(٢)</sup>.

إن الإنسان في الواقعية الإسلامية فطر على استعداد تام على أن يسمو نحو الرفعة والمثل العليا والقيم الخيرة، كما هو كذلك على استعداد لأن يسقط إلى "المثل السوء" كما بينا ذلك في موضع سابق، ومن هنا وجدنا محمد قطب

(١) منهج التربية الإسلامية، ص ٢٣٦-٢٣٥.

(٢) نفسه / ٢٣٧.

يرى أن «الإنسان في نظر هذه الواقعية كائن ليس بالملك ولا بالشیطان، ولكنه قادر على الصعود إلى نظافة الملائكة، وقادر على الهبوط إلى دنس الشیطان، والطريق الواقعي لتربيته ومعالجته هو رسم الصورة المتكاملة أمامه وتدريبه دائماً على الصعود إليها والدنو منها، بكل طريق ممكن، وكل جهد مستطاع»<sup>(١)</sup>.

إن هذه الواقعية لها مثلها الأعلى ولها مثل السوء، ومن ثم تجعل من وظائف الفن الصعود بالإنسان دوماً نحو المثل الأعلى لتنتزعه من السقوط في الرذيلة باسم الواقعية، ومن ثم نجد هذه الواقعية الإسلامية تشدد بعض التشدد في المقاييس التي تعتمدها في الحكم على الفنان، حتى إن ذلك التشدد ليبلغ أحياناً درجة من الحدة يقضي فيها بعض الشعراء من جمهوريته التي تختلف من دون شك عن جمهورية أفلاطون، وعلى حد تعبير سيد قطب «حقيقة أن هذه المثل السامية التي تتطلبها في الشعر قد تقضي كثيراً من الشعراء، ولا سيما كبراءهم في هذا العهد، أولئك الذين ليس لهم في هذه الناحية إلا القليل، وقد تكون هذه مغالاة فيما نطلبه، ولكننا لا نريد النزول عن هذه المغالاة؛ لأنها وسيلتنا إلى المثل الأعلى، وما دمنا نجد هذا الشعر الذي نريده من بعض الشعراء، ومن شبابه الناشئ في هذا العهد، فسيئنا إذاً أن نجعل هذا النوع هو المثل الذي نسعى إليه، فمن ناله فهو الشاعر الحق، ومن قصر عنه فليس ذلك فنيماً حتى نشفق عليه»<sup>(٢)</sup>.

على أن ذلك الشاعر الذي لم يجد مكانه في "الواقعية الإسلامية" قد يجد لنفسه مكاناً حسب استعداداته النفسي والفني في الواقعيات الأخرى، التي لعلها المقصودة في حديث سيد قطب حين يقول عن هذا النمط من الشعراء الذين

(١) منهج التربية الإسلامية، ص ٢٢٨.

(٢) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة ص ٣٧.

يقصيه من الواقعية التي تشد النمط الإسلامي: «وهو لن يعدم من غيرنا القانعين من يطلق عليه لقب الشاعر، وربما الشاعر الكبير»<sup>(١)</sup>.

## ٢- بين الواقعية الإسلامية والواقعية الغربية:

حينما يتحدث سيد قطب عن الشاعر بتلك الحدة، فإنما لأن الأمر جد كل الجد. فمن شاء أن يلتزم بالقيم الإسلامية ويعيش الواقعية الإسلامية بمثلها الأعلى، فليكتب ملتزماً بهذه القيم، ومن رغب عنها إلى غيرها، فله ما يشاء، على ألا يحسب على الإسلام والأدب الإسلامي، ولتبع بعد ذلك أي نمط من الواقعيات يشاء عدا هذه الواقعية التي ليست إلا «الحركة الإبداعية الخالقة التي تنشأ عن تصور معين للحياة بكل قيمها وكل ارتباطاتها، تصور ما جاء به الإسلام ابتداءً، وهي حركة تبدأ في أعماق الضمير، ثم تحقق نفسها في عالم الواقع، ولا يتم تمامها إلا حين تتحقق في عالم الواقع، وهذا هو أحد الفوارق الرئيسية بين طبيعة المثالية كما عرفت في الغرب، وطبيعة الإسلام، إن المثالية أحلام تظل أحلاماً؛ لأنها تتطلع إلى عالم غير متطور وغير مطلوب تحقيقه، إذ هو بطبيعته غير قابل للتحقيق في عالم الأرض، أما الإسلام فهو حركة إبداعية لتحقيق تصور معين للحياة قابل للتحقيق، وفي طبيعة النفس البشرية استعداد لتحقيقه حين يستجيب لدعوته، وحين تأثر به تأثراً إيجابياً لا يكتفي بالمشاعر والشعائر، وحين تستقر العقيدة الإسلامية في الضمير البشري استقراراً حقيقياً، فإنه يستحيل عليها أن تبقى ساكنة، يستحيل أن تظل مجرد شعور وجداني في أعماق الضمير، إنها لا بد أن تندفع لتحقيق ذاتها في عالم الواقع، ولتتمثل حركة إيجابية إبداعية في عالم المنظور»<sup>(٢)</sup>.

(١) مهمة الشاعر في الحياة.

(٢) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج، ص ٢٣.

ذلك فارق جوهرى بين الواقعية الإسلامية وبين المثالية الغربية، تمثل في أن الإسلام مصدره الوحي ليستقر في الضمير، ثم يتحول إلى واقع حتماً، ما دام صار جزءاً من النفس الإنسانية. أما المثال عند الغربيين، فيطلق على ما لا يمكن ترجمته إلى الواقع النفسي، ومن ثم يعسر تحويله إلى واقع؛ لأنه ليس أكثر من حلم، بخلاف الأول الذي هو وحي وتشريع نزل ليتحقق في عالم الأرض، «فهو حركة إبداعية لتحقيق تصور معين للحياة قابل للتحقيق».

ومن هنا كان الخلاف بين الواقعية الإسلامية وبين الواقعية الغربية واضح المعالم؛ إذ إن الإسلام «لا يصنع كما تصنع بعض المذاهب الواقعية - في الغرب - تلك التي أخذت عن دارون وماركس وفرويد إيمانها بحيوانية الإنسان وماديتة، فيقول: ما دام الإنسان يحمل هذا الاستعداد الدائم للهبوط مهما حاولنا أن نرفعه، فلنكف إذاً عن المحاولة، ولتركه يهبط حتى يقر على القرار»<sup>(١)</sup>. كلا، إنه لا يصنع ذلك، وإنما يضع ضوابط لواقعيته، لكي ترفع الإنسان أبداً نحو المثل والقيم، «والفن الإسلامي أحد الموحيات القوية للنهوض والحركة والصعود، لا بالعوظ المباشر، ولكن بالإيحاء بما في طاقة الإنسان من مكنونات، وما في الكون من موافقات لاستعدادات الإنسان وطاقاته»<sup>(٢)</sup> وعليه، فإن الفن ينبغي - ليكون واقعياً من وجهة نظر الإسلام - ألا يجعل خاصة انضعف تشغل مساحة اللوحة الفنية كلها وتحجب بقية اللوحات، فذلك مجافاة للواقع وإفساد للتناسق الذي ينبغي أن يحكم الفنون<sup>(٣)</sup>.

إن الواقعية الإسلامية قد تتقاطع مع الواقعيات الأخرى في بعض

(١) محمد قطب: منهج التربية الإسلامية، ص ٢٣٨.

(٢) منهج الفن الإسلامي، ص ١٩٥.

(٣) نفسه / ١٩٤.

الموضوعات، كالحديث عن المحرومين، والصراع الطبقي، والأمراض الاجتماعية لأن ذلك من أخص خصائص التصور الإسلامي، ولكن الفرق بين هذا المذهب وبين المذاهب الغربية يكمن في روح المعالجة، وعلى حد تعبير محمد قطب «فليس معنى ذلك أن الحديث عن الصراع الطبقي في قصيدة أو لوحة أو لحن أمر غير مباح، كلا! ولكن معناه فقط أن يعرض الموضوع من خلال عذابات الروح، والقيود الجاثرة التي تشغل النفس عن تحقيق كيانهما الإنساني الكامل، الخلق بخليفة الله في الأرض، الذي كرمه الله واجتباها ورسم له آفاقاً عليا من الحق والعدل، ينبغي أن تحكم الحياة، ومعناه ألا نتحدث عن المصانع والإنتاج المادي على أنها - في ذاتها - تحقيق لكيان الإنسان، وإنما نتحدث عنها - إذا لم يكن من ذلك بد - على أنها وسيلة يصعد بها الإنسان فوق عالم الضرورة ليستقبل الكيان الأعلى للحياة»<sup>(١)</sup>.

ثم إن الصراع مفهوم واسع، فليس الصراع الطبقي هو وحده الذي يستحق التصوير، وإنما أيضاً - وبشكل ربما أكثر أهمية - يوجد الصراع مع الشيطان، وصراع القوى وصراع القيم، ولاشك أن التعبير عن هذا الصراع هو في الحقيقة تعبير عن واقع البشرية، ولكن ينبغي - لكي يرتقي إلى مستوى الفن - أن يتعد عن المباشرة، وذلك بأن «تبرز هذه المعاني كلها على حقيقتها البشرية، أي من خلال تأثيرها في نفوس الناس من خلال المشاعر والانفعالات والتصرفات التلقائية للناس»<sup>(٢)</sup>.

وما يقال عن الصراع قد يقال كذلك عن "الجنس"، ولحظات الضعف البشري التي هي جانب من واقع الناس لا يمكن التكرار له، ولكن - في الوقت

(١) منهج الفن الإسلامي، ص ١٩٢.

(٢) نفسه/ ١٩١.

نفسه - ينبغي ألا يأخذ من العمل الفني القسط الأوفر، حتى يتحول إلى هدف وغاية، فالفن السامي يعبر عن العلاقة بين الجنسين بقدرها وبمواصفاتها، فيصور الإنسان في لحظة القوة ولحظة الضعف، ولكن يهتف له دائماً من جانب الصعود، فجانبا الهبوط موجود من نفسه لا يحتاج إلى هتاف<sup>(١)</sup>، فالإسلام بواقعيته يعطف على لحظة الضعف البشري، ولكن لا يجعل منها بطولة تستحق الإشادة والإعجاب<sup>(٢)</sup> وتلك هي «الواقعية النظيفة» التي يمارسها الإسلام، فهي التي تحسب حساب الإنسان في مجموعته، بكل طاقاته واستعداداته، فتهتف له دائماً من طريق الصعود، لأنه ليس في حاجة لمن يهتف له من طريق الهبوط، وتحسب حساب الإنسان الفرد، فتكلفه المحاولة الدائمة لبلوغ الكمال الذي يستطيعه هو، وهو بفطرته يستطيع الكثير متى كان هدفه هو بلوغ الكمال<sup>(٣)</sup>.

في مقابل هذه الواقعية النظيفة يعرض النقد الإسلامي إلى كثير من الكتاب الذين يتهجون نهج الواقعية الغربية، التي تقوم - كما يقول محمد قطب - على مقولتين أساسيتين: الأولى لماركس، وتدعي أن أسلوب الإنتاج هو الذي يحدد للإنسان وجوده ومشاعره وأفكاره وقيمه ومثله ونظمه وعقائده، وأنه لا وجود لقيم ثابتة، وإنما كل شيء مستطور تبعاً لتطور وسائل الإنتاج. والثانية لفرويد، وهي التي تقرر حيوانية الإنسان كاملة في التفسير الجنسي للسلوك البشري فالجنس - عنده - هو كل شيء في حياة الإنسان<sup>(٤)</sup> وبناء على اعتقاد ليفيف غير قليل بهذه الأفكار، فإن الآداب قد اتجهت في تصوير الإنسان على أنه نموذج

(١) منهج الفن الإسلامي، ص ١٨١.

(٢) نفسه/ ١٩٤.

(٣) منهج التربية الإسلامية، ص ٢٣٨.

(٤) منهج الفن الإسلامي، ص ٧٠.

بشري على هذا الأساس، وقد تجلّى ذلك في كثير من الروايات والقصص والأشعار، ويمكن للقارئ أن يتصفح مثلاً ديوان الناس في بلادي للشاعر المصري صلاح عبدالصبور، ليجد في قصيدة «الناس في بلادي»<sup>(١)</sup> هذا المطلع الذي يجعل قيم الإنسان مرهونة بقبضتي نقود، مما جعل الناقد زكي نجيب محمود يرد بقلق تحت عنوان «ما هكذا الناس في بلادي»<sup>(٢)</sup>، وهذه مقدمة القصيدة:

الناس في بلادي جارحون كالصقور  
غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة المطر  
وضحكهم يثر كاللهيب في الحطب  
خطاهم تريد أن تسوخ في التراب  
ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشّون  
لكنهم بشر  
وطييون حين يملكون قبضتي نقود  
ومؤمنون بالقدر

إن الخير في هؤلاء الناس - كما يقول الدكتور عبدالباسط بدر - يرتبط بعامل اقتصادي، فطبيعتهم تظهر عندما يملكون قبضتي نقود، وهذه طيبة مشروطة، ومفهومها العكسي أنهم يسيثون عندما لا يملكون النقود، والمفروض أن الطيبة والإيمان بالقدر لا يرتبطان بهذا الشرط المادي لأن الطيبة صفة نفسية، والإيمان بالقدر قضية روحية، ولا يمكن أن يكون السبب في وجودهما قبضتي نقود، إلا إذا قصد الشاعر إلى أن ملكية قبضتي نقود - وهو عامل اقتصادي محض - هي التي تكسب الناس الطيبة والإيمان، ومعنى آخر: إن العامل الاقتصادي هو

(١) صلاح عبدالصبور: ديوان الناس في بلادي، ص ٢٩.

(٢) زكي نجيب محمود: مع الشعراء، ص ١٥٤، دار الشروق، ط ٢، ١٩٨٠م، بيروت.

مصدر الأخلاق والدين، وهذا ما تدعيه الماركسية وهو مرفوض قطعاً<sup>(١)</sup>.

والنقد الإسلامي يرى أن هذا الشاعر قد تلقى - كما تلقى غيره من الواقعيين في العالم الإسلامي - مثل هذه الأفكار الضالة التي بنيت على حيوانية الإنسان وماديته، وانحصار عالمه في هذه الأرض، وسلبية إزاء قوة المادة والاقتصاد الجبريتين، وتبعيته لحتمية الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، فكانت بمثابة الإيقاع الذي شكل الحس الفني عندهم؛ ولذلك كان فنه - كما يقول محمد قطب - بالضرورة هو محاولة التعبير عن هذه الإيقاعات، ومن ثم كانت الواقعية الفنية في القرن التاسع عشر والعشرين كذلك<sup>(٢)</sup>.

إن الذي سقطت فيه الواقعية حين فسد إحساسها بالمثل والقيم إنما هو الخلل في الموازين والقياسات، بحيث صار الأديب - كما ترى - يستحسن القبح ويدعو إليه، ويستقبح الحسن وينفر منه، وهذه هي المشكلة الكبرى في الواقعية الغريبة التي كان لها أثرها الكبير في الواقعية في العالم الإسلامي، وهذا أمر من الخطورة بمكان، لذلك ترفضه الواقعية الإسلامية التي تنطلق من أن «الإسلام لا يدعو إلى الترخص، ولا يمجّد العائر الهابط، ولا يهتف له بجمال المستنقع كما تهتف "الواقعية" إنما يقبل عشرة الضعف ليستجيش في النفس الإنسانية الرجاء كما يستجيش فيها الحياة»<sup>(٣)</sup>.

وأحسب أن الناقد أحمد بسام ساعي كان يدرك تلك الخطورة، وإليها يشير حين يعدّ شعر نزار قباني كعجل السامري؛ لأن «العجل التزاري قد فتن الناس عن مثلهم الإنسانية وأصالتهم وعقيدتهم. قصد نزار إلى ذلك أم لم يقصد،

(١) عبدالباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٦٦-٦٧.

(٢) منهج الفن الإسلامي، ص ٧١.

(٣) سيد قطب: في ظلال القرآن ١/ ٤٧٧.

ولو كان شعره - عجله - أقل إتقاناً وأضعف سحراً، لكان تأثيره أقل خطراً وأضعف شأناً<sup>(١)</sup>، كما أن الدكتور محمد ناصر كان على حق حين عد الاتجاه الرمزي في الصورة الشعرية المعاصرة قد بالغ في التشبث بالرمز الغربي، ورد السبب لعقدة نفسية وخلل أيديولوجي<sup>(٢)</sup>. وهذا النقد يرى أن هناك جانباً أساسياً في الفرق بين الواقعية الإسلامية وبين الواقعية الاشتراكية؛ ذلك هو الاختلاف في الجذور «إنهما تفصلان عند الأساس الأكثر حسماً، أقصد الأساس الروحي، فالواقعية الروحية عند من يعترف بها من الاشتراكيين تنبثق من العقل، أما الإسلام فيعد العقل قاصراً عن الوصول إلى كثير من الآفاق الإنسانية، وإذا كانت "الروح من أمر ربي" في الإسلام، فإننا نتوسع بمعنى الروح هنا، لا ليقصر على نسمة الحياة التي بثها الخلاق جل وعلا في الجسد وحسب، بل لتشمل تلك القوى العقلية المتفوقة، وربما فوق العقلية القادرة على اجتياز كل القواعد القياسية التي يمكن أن يضعها أي عقل إنساني بحدوده المعروفة»<sup>(٣)</sup>. ومع كل تلك الفروق نجد مفهوم الفن بصفة عامة متقارباً، ففي الوقت الذي يعرفه عبد المنعم تليمة الماركسي بقوله: «الفن صورة من صور الوعي الاجتماعي»<sup>(٤)</sup> نجد محمد قطب يعرفه بقوله: «الفن في جميع أحواله صورة من الحياة، حتى ولو كان يمثل الهروب من واقع الحياة، الفن صورة من الحياة ولا يملك إلا أن يكون كذلك»<sup>(٥)</sup>.

(١) الواقعية الإسلامية، ص ١١٨.

(٢) محمد ناصر: الشعر الحزائري الحديث، ص ٥٧١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ١، ١٩٨٥ م.

(٣) الواقعية الإسلامية، ص ١٥.

(٤) عبد المنعم تليمة: مقدمة لنظرية الأدب، ص ١١٤.

(٥) محمد قطب: جاهلية القرن العشرين، ص ٢٢١.

### ٣- التعدد اللساني الذي يعكس التعدد الاجتماعي:

لقد اصطدم الناقد الإسلامي محمد إقبال عروي - وهو بصدد تحليل رواية حكاية جاد الله للاديب الناقد نجيب الكيلاني ودراساتها - بمشكلة أساسية في الاتجاه الواقعي في الأدب، ألا وهي مشكلة التعدد اللساني، الذي من شأنه أن يعكس التعدد الاجتماعي، معبراً عن واقعية العمل الأدبي من جهة، ومحققاً للهدفية الفنية والتربوية من جهة ثانية.

ولعل الصدمة التي أحس بثقلها هي التي جعلته يطرح المشكلة على الشكل الآتي: «ولنا أن تصور حجم السؤال ومضاعفاته لو حرص على إفراح المجال للتعدد اللساني حرصاً مطلقاً، وجسد عبر "الحوارية" جميع البيئات الاجتماعية سلبية كانت أو إيجابية، لا شك أن السؤال سيبلغ حد الشك أو الرفض، لما يتجه الكيلاني في هذا السياق، إنه يثير أكثر من سؤال، رغم حرصه على الاعتدال، فكيف سيكون الوضع حين يتصادى في تلك المجالات في حرية، ورغم كل ما قيل تظل هذه الإشكالية في حاجة إلى المزيد من النقاش، من خلال الفعاليات الأدبية، وذلك في ضوء ثلاث زوايا:

أ - الموقف الشرعي.

ب - الارتباط بالواقع والواقعية.

ج - التعدد اللساني المعاكس للتعدد الاجتماعي»<sup>(١)</sup>

إن هذا السؤال الذي استعظمه الناقد إنما كان كذلك، لأنه من جهة ينبغي للأدب الإسلامي أن يضاهي النموذج الأعلى في الفن الإسلامي ويحاكيه،

(١) محمد إقبال عروي: استراتيجية النقد الإسلامي: "حكاية جاد الله" نموذج ص ١١١، ضمن مجلة

المسلم المعاصر، ع ٥٣، نوفمبر ١٩٨٨م.

وهو النص القرآني، الذي نزل بلسان عربي مبين، ويترب على ذلك ضرورة السعي من أجل رفع مستوى الإنسان المسلم إلى لغة القرآن. ومن جهة ثانية نجد الواقعية والواقع الإسلامي المتردي، وما ساد فيه من انحراف، يقتضيان النزول إلى مستوى الشعب لتوصيل الرسالة، ومن جهة ثالثة تكون ضرورة معاكسة اللغة للتعدد الاجتماعي مما يعطي العمل الأدبي طابع القدرة على التأثير والإقناع، وهما هدفان أساسيان للفن في مفهوم الواقعية.

ولعلنا حين نجد ناقداً مثل الدكتور أحمد بسام ساعي يثني ثناءً كبيراً على الكاتب الذي يتجاوز لغة الواقع المعيش، تتجاوزاً قد يبدو لنا لأول وهلة تجاوزاً بالادب عن أرض الواقع، ولكن لغته القصصية هذه تظل دليلاً على صلاحية الفصحى بمختلف درجاتها للتعبير عن الواقع من غير حاجة إلى العامية أو الضعف أو الابتذال، ونحمده كذلك يعلل لشعورنا بالصدمة تجاه اللغة المترفة بأنه من تأثير العادة أو المعاشية، وأنها ستزول إذا تخلصنا من تأثير العادة، وارتفعنا إلى ما يجب أن يكون بدلاً مما هو كائن<sup>(١)</sup>، نقول: إننا حين نحمده كذلك، فإننا نستطيع أن نعرف أن المشكلة المطروحة ليست بسيطة، بل إن النقاد الإسلاميين جميعاً يتوقفهم في مجال الواقعية مشكلة «التعدد اللساني المعاكس للتعدد الاجتماعي» للأسباب التي ذكرناها.

ومن المعروف أن الإسلاميين كانوا قد قادوا حملة كبيرة ضد دعاة اللهجات المحلية؛ مثل سلامة موسى وغيره ممن عرضنا لهم في حديثنا عن الصراع الذي كان يخوضه الراجعي وشكيب أرسلان ضد هؤلاء، وبيننا الأهداف الخطيرة لتلك الدعوة<sup>(٢)</sup>، وهذا مما يجعل المشكلة اليوم تزداد تأزماً، لذا كان محمد إقبال

(١) الواقعية الإسلامية، ص ١٦٢.

(٢) انظر الفصول السابقة التي عرضنا فيها إلى جنود النقد الإسلامي الحديث، ولا سيما الراجعي.

عروي يقول: «ولقد خرج الفكر الإسلامي في تلك المعارك واضح الصورة، بين الخلفيات، معلناً موقفه المنفرد، القاضي بضرورة الاقتصار على العربية الفصحى»<sup>(١)</sup>. في الوقت نفسه الذي يصرح قائلاً: «يمكن في بعض الحالات من استحضار تلك اللهجات، وذلك الأسلوب المنتمي إلى خلفيات اجتماعية منحرفة، حتى لا يقع في تسطيح التجربة ورفعها إلى مستوى المثال الذي لا وجود له في الصراع الاجتماعي. وما من شك في أن هذه الوضعية تولد لدى الروائي المسلم مضاعفات توترية خطيرة، إذ تضعه بين المطرقة والسندان - كما يقال - بين تلبية هذا التعدد اللساني المجسد للتعدد الاجتماعي وبين المحافظة على نقاء الأسلوب أدبياً وأخلاقياً، وذلك راجع إلى أن المتلقي المسلم يمتلك عقلية شرعية بالأساس، تحرص على الانسجام مع مقتضيات الآداب الإسلامية في جميع الممارسات، وهو - أي مسلم - ملحق في طرح السؤال حول مشروعية إسلامية كل ما من شأنه أن يخلد من ذلك الانسجام»<sup>(٢)</sup>.

وأكثر من ذلك يقع التخرج - في رأي عروي - بالنسبة إلى استحضار لغة البيوتات المائعة، التي تنتشر فيها مظاهر التفسخ والشبكية والإجرام، تلك اللغة التي تحدى القيم وتتنجّع في وجه الفضيلة<sup>(٣)</sup> إذ إن ذلك بقدر ما يعين - فنياً - على رسم الصورة والتشخيص المتميز، يؤدي كذلك إلى صدم المتلقي، بل وتعيده السماع لما ينبغي ألا يسمعه، خاصة أن وظيفة الأدب الإسلامي تتعارض مع ذلك تماماً كما سنرى في فصل لاحق. وقد يتضح بعض ذلك في "مشكلة الالتزام"، على أننا نقول هنا بلسان مالك بن نبي: «إن بعض الإباحيات في

(١) استراتيجية النقد الإسلامي، ص ١١٠.

(٢) نفسه / ١١٠-١١١.

(٣) نفسه / ١١٠.

اللغة - وقد يعتبرها أصحابها من الإقدام الثوري - ليست إلا خيانات للثورة في موضوعها الأساسي وهو تغيير الإنسان<sup>(١)</sup>.

### الالتزام:

لقد رأينا قبل قليل أن الوحي الرباني يخاطب الإنسان بما يطيقه، وينسجم مع الفطرة التي فطر عليها، ومن ثم فهو يدعو إلى الممكن والمستطاع، بما جعل الإلزام في التصور الإسلامي، ومن ثم في «واقعية الأدب الإسلامي» متيناً ليحل محله الالتزام الذي هو قناعة واختيار ورضاً. وقد تبين أن محمد قطب - بعد دراسة مستفيضة - توصل إلى نتيجة قيمة، وهي أن الواقعية الإسلامية «لا تلزم الناس بصورة مثالية معينة مصبوبة في قالب لا تتعده»<sup>(٢)</sup>، وإنما تتطلب منهم العمل في حدود الطاقة والاستعداد الذي جبلوا عليه؛ لأن الإنسان إذا أُلزم بما لا يستطيعه يصبح ضائعاً إذا لم يصل إلى الصورة المحدودة والقالب المطلوب، ففي «المنهج الإسلامي لا الصورة المتكاملة مستحيلة التطبيق، ولا هي مرسومة في قالب معين على سبيل الفرض والالتزام»<sup>(٣)</sup>.

وهذا الأمر يقود إلى مفهوم الالتزام في الواقعية الإسلامية، ذلك المفهوم الذي ينطلق من تعريف النقد الإسلامي للفن من حيث علاقة الواقعي بالمثالي، فإذا كان «الفن من وجهة نظر الإسلام هو الإبداع البشري الهادف الجميل الذي يرتفع بروح الإنسان باتجاه المثال النقي، مبتعداً عن أحوال الأرض وشروها، وذلك من خلال أبعاده الزمانية والمكانية والفكرية»<sup>(٤)</sup>، فإن كونه هادفاً من

(١) مالك بن نبي: بين الرشاد والتيه، ص ٤٦.

(٢) منهج التربية الإسلامية، ص ٢٣٧.

(٣) نفسه/ ٢٣٥.

(٤) الواقعية الإسلامية ص ٤٥.

جهة، ويضع نصب عينيه "المثال النقي" من جهة أخرى، لهو الأمر الذي يعد من طبيعة الالتزام في الواقعية الإسلامية، تلك الطبيعة التي تقتضي "الصدق" في الاعتقاد، إذ يصبح «سبيل الشاعر إلى الخلاص من مأزق الازدواجية الفكرية والعاطفية هو صدق الالتزام بالإسلام، حين يعيش الشاعر الإسلام بقلبه، فيكون الناسك المتعبد المتورع، ويفكره فيكون المؤمن الراسخ العقيدة، الصامد لابتلاء الله ومحنه، المدافع عن دينه وشريعته، المتفتح لحقائق العلم والحياة والواقع، ويبدد فيكون المجاهد الصادق، الباذل ما في يده من روح وولد ومال، حينذاك لا ينجو من التلون العاطفي في شخصيته، ومن ازدواجية الخير والشر في داخله، وسيكون الشاعر الملتزم حقيقة بخط الإسلام»<sup>(١)</sup>.

إن الإسلام، ومن ثم "الواقعية الإسلامية" تعترف اعترافاً مطلقاً بذلك التنازع بين أمرين يتجاذبان الإنسان، هما المادي والروحي، وذلك ما عبر عنه بسام ساعي بـ "الازدواجية"، ولكن في الوقت نفسه تدعو إلى الالتزام، مما يجعل المتأمل يطرح السؤال: هل الالتزام إكراه بالانتماء إلى أحد الجانبين المادي أو الروحي؟

إن محمد قطب يرى «أن الازدواج هو السمة العامة للكيان البشري كله، الناشئ في الأصل من ازدواج منشؤه من قبضة الطين ونفخة الروح»<sup>(٢)</sup>، ولكنه يرى كذلك أن «في الإنسان ميلاً للالتزام، ميل لأن يلتزم بأشياء معينة وينفذها، ولو وجد نفسه طليقاً من كل التزام خارجي، لفرض على نفسه أموراً معينة والتزم بها إرضاء لما في طبيعته من ميل إلى الالتزام! ومن ثم، فالفوضى المطلقة لا وجود لها، ولا يمكن أن توجد، لأنها ليست جزءاً من طبيعة

(١) الواقعية الإسلامية، ص ٢٤.

(٢) منهج التربية الإسلامية، ص. ١٦٨.

الإنسان، ومع عمق هذا الميل لالالتزام في الطبع البشري؛ فإن فيه إلى جانب ذلك ميلاً للإحساس بأنه غير ملتزم وأنه يؤدي الأشياء لأنه هو يريد أن يؤديها لا لأنها مفروضة عليه، كلا الخطين أصيل وعميق، وكلاهما يؤدي دوره في فطرة النفس وواقع الحياة.. وهذان الخطان على أنهما فطريان ينحرفان كما ينحرف كل شيء في الفطرة حين تفقد اتصالها بالسَّنن العامة، وتفقد وعيها الصحيح بالأمور، يفسد الخط الأول، فيصبح الالتزام عبودية للنظام أو للبشر، أو لعادة من عادات النفس، أو لتقليد من تقاليد المجتمع، لا يملك الإنسان أن يتحرر منه أو يشعر إزاءه بوجوده المتميز، ويفسد الخط الثاني فيصبح الخروج من الالتزام فوضى بلا حدود ولا ضابط إلا أهواء النفوس وشهوات الأجساد، وعندئذ يصبح التحرر الظاهري من الالتزام هبوطاً في الواقع وعبودية للشهوات<sup>(١)</sup>.

إن معنى ذلك أن الإنسان إما أن يتمي إلى الجانب المادي، وإلى الشهواني، فتحكم فيه قوانينها، ويصبح عبداً لها، ملتزماً بما تفرضه عليه تلك القوانين، وإما أن يتمي إلى الجانب الروحي الذي تتحكم فيه كذلك سنته وقوانينه، ومن ثم يصبح ملتزماً بعبادته، على أن الالتزام الأول وإن كان طبيعياً فإنه - في الحقيقة - التزام بلا ضابط، إذ إن صاحبه يصبح خاضعاً للأهواء، مما يجعل ضرره للمجتمع كبيراً، إذ تنتفخ لدى صاحبه الأنانية، ويخفت فيه ضمير الجماعة، في حين يكون الالتزام الثاني محكوماً بضوابط تنظمه، وتجعل حركته ذات غاية إنسانية نبيلة، ذلك لأن هذا الالتزام الروحي «إنما هو التزام لله، ولله فقط، لا لأحد من البشر، ومن ثم يتحرر الضمير البشري من كل عبودية لغير الله، ويوقع على خط التطوع، فيجيب للنفس أولاً أن تؤدي كل ما عليها من الالتزام خالصاً لوجه الله، فيرتفع من صورة الالتزام القاهر إلى الرغبة الذاتية

(١) منهج التربية الإسلامية، ص ١٦٩.

في الأداء، وتلك هي الثمرة الحقيقية للإيمان، ثم هو يدع الباب مفتوحاً للتطور الحقيقي الصامد السامق النبيل<sup>(١)</sup>.

إن ركيزة هذا الالتزام الذي تدعو إليه الواقعية الإسلامية هي الإيمان، ومن ثم يصبح قناعة قوية، تدفع الإنسان نحو الفعل الصالح والقول المفيد والفن النافع، لذا فإن «الأدب الإسلامي أدب مسؤول، والمسؤولية التزام نابع من قلب المؤمن وقناعته، التزام تمتد أواصره إلى كتاب الله»<sup>(٢)</sup>. وبسبب هذه الأواصر التي تربطه بكتاب الله، تكونت لديه مرجعية ثابتة، هي التي توجهه نحو الخير والجمال والخق، ذلك لأن «ارتباط الأدب الإسلامي بالمسؤولية النابعة من صميم الإسلام بقي أجيالنا المحاصرة من السقوط في برائث تيه الفلسفات»<sup>(٣)</sup>، وهذه الوقاية لا تتم كرهاً، وإنما - وبسبب صلورها عن الإيمان - تكون قائمة على طواعية وحب وإقدام، لأن الالتزام بمعناه الإسلامي الواسع هو الطاعة، والطاعة الحقيقية قناعة إيمانية، وفرح في قلب المؤمن وسلوك مطابق لحقيقة العقيدة وكل ما يتعلق بها... «إنه وثام بين الإنسان ونفسه وبين الآخرين، وهو يضم تحت جناحيه قيم الحياة الإسلامية وقوانينها أو أحكامها وتصورات المؤمن لما يحيط به من كون وسنن... ويعتمد ذلك التصور ليربط الحياة الدنيا بالآخرة، ومرجع ذلك كله هو كتاب الله وسنة نبيه ﷺ»<sup>(٤)</sup>.

إن الالتزام الإسلامي حين يكون، هو الطاعة لله، لأنه في النهاية التزام بشرعه، يجعل الإنسان الملتزم يشعر بالطمأنينة والحرية والسكينة كلما وجد في

(١) منهج التربية الإسلامية، ص ١٧٠.

(٢) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٣٢.

(٣) نفسه / ٣٢.

(٤) نفسه / ٧٩.

نفسه ذلك الانسجام مع قوانين الله، ذلك لأنه إن كان الالتزام هو الطاعة، والطاعة موقف، فإن الحرية تصبح من أهم الحقوق للإنسان المؤمن، فالالتزام في فكر المؤمن ليس نقيضاً للحرية، بل هو الضمان الحقيقي للحرية التي لا تكون ذات معنى حقيقي إلا عندما يتحرر الإنسان من قيود الخوف والشهوة بكل أنواعها، من شهوة المال إلى شهوة الجسد، وعندما ينطلق من سجن المادة وبطش السلطة وأطماع الحياة، وعندما يتنصر على الأناية المريضة<sup>(١)</sup>.

إذا كان الالتزام هو الطاعة، وأن ذلك يؤدي إلى الحرية، فإن معنى ذلك أن الالتزام الإسلامي ليس جموداً وتحجراً، وإنما هو انسجام مع نوااميس الحياة والكون، فهو عندئذ نعمة وتكريم لبني البشر وحماية لكرامتهم، وهو شيء غير "الإلزام" الذي يساق إليه الناس سوقاً بالسوط والحديد والنار. إن الالتزام طاعة وحرية، وإن الإلزام هو الجحيم الذي صنعتته حماقة الإنسان على الأرض<sup>(٢)</sup>. وإذا وضعت معالم وحدود، فإنها ليست سوى إشارات تحذير للأديب المسلم كيلا يلصق بالمستقعات، ويتحول إلى أداة رخيصة مبتذلة تغري الناس بالرفض<sup>(٣)</sup>، ولكن الالتزام بهذا المعنى، الذي يعني كامل الطاعة والانسجام مع التصور الإسلامي، ألا يؤدي إلى إلغاء الفريدة والتميز والإبداع؟ ومن ثم يؤدي إلى أدب لن يكون إلا صورة لبعضه، فيكثر فيه التكرار الممل، الذي قد يؤدي بعد ذلك إلى الجمود والتحجر؟

إن الدكتور عماد الدين خليل يدعونا إلى أن ننظر معه في حركة التاريخ لنجد كيف أن دولة يحكمها الإسلام، ويلزم أبنائها بالصلور عن عقيدته،

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٨٢-٨٣.

(٢) نفسه / ٨٦.

(٣) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٦١.

تفتح صدرها - في الوقت نفسه - بالمرونة التي تستحق التقدير والإعجاب لنمو القدرات الذاتية في شتى مناحي الإبداع الشخصية والفنية، وترفض بصرامة أن تحيل الناس إلى أرقام مشابهة في جداول رياضية، ولا شك أن جوهر هذا الموقف العقدي التاريخي في الإسلام يلقي ضوءاً على مدى المرونة التي يتوجب أن تأخذ بها أية دعوة حادة للالتزام الأدبي. تلك الدعوة التي تؤكد التنوع والفردية والإبداع الذاتي والشخصانية، دون أن تقيم جدراً ضد التوحد الجماعي والتنسيق الشمولي للمجتمع، الذي سعى الإسلام لبنائه، ذلك لأن التنوع والاستقلال والتفرد أساس عميق لقيام مجتمع لا يطويه التشابه الأصم والتجريد الميت، وإنما هو ذلك المجتمع، الذي تتكامل فيه عناصر الإبداع ومقومات التنوع، لكي يغدو أشبه بلوحة منسقة الألوان، ومتناغمة العناصر ومنسجمة الأشكال<sup>(١)</sup>.

وقد عمد الدكتور عماد الدين خليل إلى بيان طبيعة الحرية في ظل الالتزام الإسلامي ودورها في تحرير النشاط الفني، لتبرز الخصوصيات الفردية إلى المقارنة بين الالتزام الغربي وبين الالتزام الإسلامي على مستوى التصور والتطبيق، ولا سيما الالتزام الماركسي، الذي يأخذ بعداً طبقياً صرفاً، ويتشكل من خلال صراع الطبقات، إن المقارنة تبين الفارق النوعي بين التزام يملك قدراً كبيراً من الحرية والمرونة، والعفوية والانفتاح، والتزام يقوم على القهر والتعصب والتشجيع والانغلاق، بين سلطة تتيح ذلك المدى الواسع للتعبير عن الذات، وبين سلطة تضيق عليها الخناق وتلاحقها في الأعماق، وفي منحنيات الفكر والوجدان، وتسد عنها منافذ الهواء، فتطفئ شعلتها المتوهجة وتكفها عن الإبداع<sup>(٢)</sup>.

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٨٨.

(٢) نفسه / ٩٤.

ولا يختلف موقفه من الوجودية عن موقفه من الماركسية، إذ إن الوجودية لهي أيضاً خناق من نوع آخر، فإذا كان الالتزام الماركسي يحاول أن يلوي عنق الإبداع لكي يخضعه للمقولات المسبقة، والاقتصادية منها على وجه الخصوص، فإن الالتزام الوجودي يقوم على نفي تام لكل القيم والمقولات والعقائد المسبقة، فالوجوديون بهذا الاحتكام للهوى أشبه بالذين وصفهم القرآن الكريم بقوله: ﴿إِنْ يَتَّبِعُونَ إِلَّا الظَّنَّ وَمَا تَهْوَى الْأَنْفُسُ﴾ [النجم: ١٢٣].

إن الالتزام عند الماركسية والوجودية يقع على طرفي تقيض، فالأول يتعلق بأذيال الطبقة في قلب الجماعة، وبذلك يكبت حرية الفرد، والثاني يتعلق بأذيال الفرد ليجعل منه عبداً للأهواء، ومن خلال هذا التطرف في جانبيه يضع الإنسان وتضييع الجماعة، ويفقد الأدب قدرته على أن يقوم بدوره الإنساني الشامل، ويغدو الالتزام متعارضاً مع المثل العليا للإنسان<sup>(١)</sup>.

ثم إن (سارتر) حين يدعو إلى الالتزام، ويخرج لونا من ألوان الأدب - وهو الشعر - من الالتزام، فإنه يكون قد طرح مشكلة عميقة الدلالة، إذ إن هذا الطرح - بصورة خاصة - قد يشكك في طبيعة الشاعر وبنية النفسية قبل أن يشكك في الشعر كلون من ألوان التعبير الجميل بالكلمة، ومن ثم أوقفت هذه المسألة عماد الدين خليل أن سارتر: «يرفض مقولة الالتزام الشعري ويرى أن الشاعر غير قابل بالكلية على التحقق بالالتزام في معطاته، ذلك أن الشعر غير الشر، إذ أن كلماته وصيغته وتراكيبه الجمالية ومعانيه، تفلت من يد الشاعر، وتتخلق بعيداً عن قدرته وإرادته ووعيه. والالتزام قدرة إرادية واعية يتوجب أن يكون صاحبها قادراً تماماً على كلماته، متمكناً من أدواته، لكي يحقق القيم التي سيلتزم بها، أو يدعو إلى الالتزام بها، ويعمقها ويمد مساحتها»<sup>(٢)</sup> على أن

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٠٩-١٠٦.

(٢) نفسه / ١٠٩.

عماد الدين خليل بعد أن يعرض هذا الرأي، يستحسنه ولا يعلنه غريباً أو مرفوضاً؛ إذ إنه يقترب - في رأيه - بنا خطوات في الرؤية القرآنية، التي تطرح مقولة «الهيمن الشعري» التي توضحها الآية: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ۚ﴾ (٢٢٤) ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ۚ﴾ (٢٢٥) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ۚ﴾ (٢٢٦) [الشعراء: ٢٢٤ - ٢٢٦] فالقرآن الكريم - كما يرى - يؤكد من جهته انزلاقية الشعر وجره أقلام الشعراء إلى ازدواجية قاسية بين القول والفعل، وإلى صعوبة السيطرة على الأداة الشعرية للوقوف بصلافة ووضوح تحت ظل القيم. على أنه قد استدرك من بعد لبيّن الفجوات الموجودة في مقولة سارتر الذي كانت نظرتة تقف بالأمر عند منتصف الطريق؛ لأنها تشبث - كعادة الغربيين - بالرؤية الأحادية الجانب، وتمارس خطيئة التعميم<sup>(١)</sup>، وإنما انتهى عماد الدين خليل إلى ذلك الاستدراك، الذي بين من خلاله جانب النقص في رأي سارتر بشأن مشكلة (الالتزام الشعري)، بناء على الاستثناء الذي جاء في الآية الكريمة، فقد تبين له من خلال «المنظور القرآني» نفسه كيف أن قوة الإيمان والممارسة قادرة على تطويع الأداة الشعرية، لتحقيق الالتزام المرتجى، ليس هذا فحسب، بل إنها قادرة على تحقيق التوحد الكامل بين الشاعر والموقف<sup>(٢)</sup>.

وهكذا يصبح الشعر قادراً على الالتزام كما يقدر عليه أي لون من الألوان الأدبية الأخرى؛ كالقصة والرواية والمسرح والمقال، لأنه عندئذ لا تصبح الأداة مشكلة ما دامت الرؤيا واضحة، والموقف المرتجى بيئاً، ولن يبقى للغة الشعرية أو الصورة الأدبية إلا أن تترتب في اللفظ - كما يقول عبدالقاهر الجرجاني - حسب ترتيب المعاني في النفس<sup>(٣)</sup>.

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ١١٠-١١١.

(٢) نفسه/ ١١١.

(٣) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤٠.

وجملة القول فيما انتهى إليه عماد الدين خليل: «أنه إذا كان الالتزام الوجودي يخرج الشعر من الدائرة، وإذا كان الالتزام الماركسي يحول القصيدة إلى نشيد طبقي ذي نغمة دعائية مباشرة، فإن الالتزام الإسلامي يقف كعادته موقفاً وسطاً من الشعر، فلا يخرجها من دائرة الالتزام لحجة عدم القدرة على تطويعه، ولا يحيله إلى مجرد أداة للدعاية، ولكنه يضعه موضع الحق على ضوء القدرة البشرية على تحويل المادة الشعرية إلى ممارسة تعبيرية يتوحد فيها القول بالعمل، يلتقي الظاهر بالباطن، وتتحد الكلمة بالسلوك»<sup>(١)</sup>.

والآن هل أتينا على آراء النقاد الإسلاميين في قضية الالتزام كلها؟ في الواقع لا تزال قضايا أخرى ذات قيمة لم نعرض لها بعد؛ مثل علاقة الالتزام الفكري بالعاطفة، إذ إن العاطفة، هي صاحبة السيادة في مجال الفن، وقد سبقت الإشارة إلى أن ناقداً مقتدراً، مثل كولردج، لم يملك بخصوص دورها في الفن إلا أن يقول: «إن العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته، وما كان الحدس أن يكون حدساً حقاً، إلا لأنه يمثل العاطفة، ومن العاطفة وحدها يمكن أن ينفجر الحدس. إن العاطفة لا الفكرة هي التي تضيء على الفن ما في الرمز من خفة هوائية، تشوف محصور في دائرة تصور ذلك هو الفن»<sup>(٢)</sup>.

فما علاقة الالتزام الفكري بالعاطفة ما دامت العاطفة هي التي تهب الفن تماسكه وصلابته؟

### علاقة الالتزام الفكري بالعاطفة:

إن النقد الإسلامي يرى أن الالتزام الفكري يقود إلى الالتزام العاطفي<sup>(٣)</sup>

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١١١.

(٢) محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص ١٢١.

(٣) محمد حسين فضل الله: من وحي القرآن، الحلقة الثالثة، ص ١٢٩.

وهو يفسر ذلك من الوجهة النفسية والسلوكية للإنسان، إذ إن الفكر الإسلامي - كما سبقت الإشارة - يتسم بالنظرة الشمولية، التي ترى أن الإنسان عقل وعاطفة، ومادة وروح، ومن ثم تكون المواقف الصادرة عنه ذات طابع مجانس لذلك التشكل، ألم يقل لانسون يوماً: «إن نوع الانفجار يدل أحياناً على المادة التي تفرقت؟».

لذلك أمكن للمفكر الإسلامي النبيه حسين فضل الله أن يصوغ القضية على الشكل التالي: «إن الالتزام بالعقيدة لا يتمثل في الالتزام الفكري الذي يمثل الموقف الفكري للإنسان، بل يمتد بالالتزام العاطفي والانسجام الروحي مع خط الفكر في حركة الحياة إزاء العلاقات الإنسانية الموافقة أو المضادة، فإن التقاء الجانب العاطفي بالجانب الفكري في شخصية الإنسان المسلم يمثل وحدة الشخصية، بينما يكون اختلافاً مظهراً من مظاهر ازدواجيتها ونمزعها الذاتي، مما يترك آثار سلبية على استقامتها على الخط الإسلامي المستقيم»<sup>(١)</sup>. فالالتزام الإسلامي التزام عقائدي، يأتي بالافتناع الذي يصطبغ معه كيان الإنسان كاملاً، بحيث لا يدع مجالاً للتمزق والتجزئة والتشتت. وبمعنى آخر: إن النقد الإسلامي ينظر إلى الشاعر أو القاص على أنه شخصية واحدة، لا فرق بين كونه فناناً، وكونه عملياً في الحياة، أما النقد غير الإسلامي، فيفرق بين شطري شخصية الشاعر، الشعري الذي يحكي فيه نفسه كما هي، والعملية الذي يتقيد فيه بقيود الحياة<sup>(٢)</sup> وهذا خطأ بطبيعة الحال؛ لأن «النفس الإنسانية وحدة لا تتجزأ. ومتى استحللت لنفسها وسيلة خسية، فلا يمكن أن تفضل محافظة على غاية

(١) من وحي القرآن، ص ١٢٩.

(٢) غنيمة هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٨٥.

شريفة؛ لأنه لا انفصال في تكوين النفس البشرية وعالمها بين الوسائل والغايات<sup>(١)</sup>. وعلى هذا الأساس، الذي يعترف في ظل الواقعية الإسلامية الملتزمة للعاطفة بدورها الحيوي، والأساس الذي لم يعد يعطل الالتزام أو يعوقه، وإنما صار يستند ويقويه، تظل العاطفة هي الغذاء الرئيس الذي يولد للشاعر الصور والخيالات والأفكار والتعبيرات والأوزان والموسيقى، كما تظل استجابة الشاعر لعاطفته لها توقعه في مزلق الازدواجية ما دامت سليمة المنبع مستقيمة التوجه متمثلة لخط الحياة الصحيح الذي رسمه الإسلام، بل بتلك العاطفة النقية يقترب من الكمال الفني متى كانت مستوعبة لحقيقة الحياة وجوهرها<sup>(٢)</sup>، تلك الحياة التي يقوم الالتزام فيها على مبادئ محددة كإقامة نظام الإسلام، والدعوة إلى وحدة العالم الإسلامي، ثم محاولة إحياء الأخلاق والمفاهيم الإسلامية للحضارة والعدالة الاجتماعية في نفوس الناس<sup>(٣)</sup>.

#### ٥- الواقعية والنقل الفوتوغرافي:

إن الإسلام منهج واقعي للحياة، ومن ثم فإنه لا يقوم - كما يقول سيد قطب - على مشاليات خيالية جامدة في قوالب نظرية، وإنما تراه يقاوم الحياة ويواجهها بكل ما يملك من قوة، من أجل أن يقودها نحو الارتقاء، ولكنه يواجه الحياة البشرية بحلول عملية تكافئ واقعياتها، ولا ترفرف في خيال حالم ورؤى مجنحة، لا تجنبد على واقع الحياة شيئاً<sup>(٤)</sup>. ولذلك تتميز الواقعية الإسلامية بتقديم الأسباب وفق مقتضيات الحياة وشؤونها، تماماً كما بين

(١) سيد قطب: في ظلال القرآن ١٥٤٢/٣.

(٢) أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية، ص ٢٥.

(٣) أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص ٤٠٨.

(٤) سيد قطب: في ظلال القرآن ٢٢٦/١.

ذلك القرآن الكريم: ﴿إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا﴾ (٨٤) فَأَتَّبَعَ سَبَبًا (٨٥) [الكهف: ٨٤، ٨٥]، ومجال الفن يقتضي أن تقدم الأسباب التي تؤدي إلى حسن التلقي وتوصيل التجربة الشعرية. لذلك ينبغي أن يكون التعامل مع الواقع بوساطة الأداة الفنية السامية، بحيث لا يكون الكلام أو التعبير الشعري قائماً على المباشرة؛ لأنه يفقد بذلك جزءاً من حيويته، ويقف دون بلوغ هدفه.

إن الفنان الجدير بهذا الاسم إنما هو ذلك الذي يعبر عما يحسه تعبيراً أسمى من تعابير الجمهور، فلا ينقل لنا الصور كما تراها سائر العيون، وإنما ينقلها لنا وقد امتزجت بها روحه، وفسرها لنا في ضوء فلسفته الخاصة، التي منشؤها إحساسه الشخصي، الذي هو أدق وأعمق من إحساس الجماهير، ذلك الإحساس الذي يعين على التقاط ما وراء الماديات للحسوسة وتصويرها، مما يبعثه الكون في النفس الشاعرة<sup>(١)</sup>. وعليه فإن «الشاعر الذي ينقل الصورة كما هي لا يعد فناناً، فالذين يريدون من الشاعر أن يكون مصوراً ناقلاً فقط إنما يخرجون به أولاً عن طبيعته الأولى طبيعة الشاعر، مصور العواطف أو المناظر كما يراها هو، لا كما تراها سائر العيون. وهم ينحطون به ثانية إلى مرتبة صغار المصورين، الأمر الذي لا نطبق أن ننزل الشاعر إلى مستواه كما يريدون»<sup>(٢)</sup>، وإذا كان الشعر تصويراً، فإن التصوير الحسي يبلغ درجة الفن العالي حين لا يجمد عند الصور الحسية، بل يدع للخيال سبيلاً للعمل حول هذه الصور يتدرج منه إلى التأثير الوجداني<sup>(٣)</sup>.

ثم إن الواقعية لا تعني نقل الواقع كما هو، وإنما تعني إعمال الفكر للتمييز

(١) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة، ص ١٧.

(٢) نفسه / ٢٦٢٥.

(٣) نفسه / ٢٨.

أو إعمال العقل في الواقع، كي توجه السلوكات نحو الخير وما ينفع الناس، وتختار منه - في الوقت الذي تعمل على تحييب الفضيلة - أحسن النماذج لذلك، كما تعتمد في الوقت الذي تستهدف فيه استقباح الرذيلة، إلى أليق النماذج التي تنسجم مع تلك الغايات، وبذلك تقبح القبيح لتنفّر منه، وتحسن الحسن لتدعو إليه، فهذه هي الواقعية الإسلامية لا تنكر وجود القبح والرذيلة، وإنما تصوغهما صياغة من يصفهما بما هما عليه، كما لا تنكر الحسن والفضيلة، وإنما تجسمهما على واقعتهما، لتدل على جمالهما وصلحهما وضرورتهما للحياة.

أما إن كانت الواقعية تعمل على غير ذلك، فإنها في الحقيقة ليست من الواقع في شيء، فضلاً عن أن تكون أبعد ما يكون البعد عن الواقعية الإسلامية، وهل من الواقعية مثلاً: أن يقول آدونيس: «المجون يظهر ويحرر...»؟ إنه يعد بما يتجاوز ثقافة الأمر والنهي إلى ثقافة بلا إلزام ولا جزاء، أو أن يقول: «الخمرة شيء ترتبط به جميع الأشياء، إنها مفتاح يصلنا بالأبواب كلها، إنها صيغة لوجود كل شيء، واسم تصدر عنه تسمية كل شيء... الخمرة من هذه الناحية حلم ولها فعل الحلم: تكشف المجهول سواء في الذات أو في الطبيعة»<sup>(١)</sup>. أو أن يقول داعياً إلى انتهاك المقدسات الإسلامية: «إن الانتهاك، أي تدنيس المقدسات هو ما يجذبنا في شعر امرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة، والعلّة في هذا الجذب أننا لا شعورياً نحارب كل ما يحول دون تفتح الإنسان؛ فالإنسان من هذه الزاوية ثوري بالفطرة، الإنسان حيوان ثوري»<sup>(٢)</sup>.

أين الواقعية في هذه الدعوة الضالة؟ أليس هذا انحرافاً عن الواقع، وخروجاً عن الطريق المستقيم؟ بل أليس الكلام من هذا القبيل لا يستند إلى الواقع في

(١) آدونيس: الثابت والمتحول ٢/ ١١٠.

(٢) نفسه ٢/ ٢١٦.

شيء، وإنما هو دليل على فساد في التصور وشذوذ في السلوك؟ وخلق للمفاهيم؟ وإفساد للقيم؟ وتحسين للقيح؟ أجل! هم كذلك. ولذا رأينا ناقداً مثل زكي نجيب محمود يتصل من مشاركة الشاعر في علاقته بوطنه حين يصرخ «ما هكذا الناس في بلادِي»<sup>(١)</sup>.

إن بعض الشواذ يرون في الواقعية بهذا المعنى الثورية، فهل الثورة على الواقع تكون منطقية وطبيعية حين تعتمد إلى الجمال والخير والحق لتهدمه؟ أم أن الثورة الحققة إنما هي تلك التي ترى الفساد في المجتمع فتثور عليه لتصلحه؟ لقد كان الناقد ثاولس يرى أن الخطوة الأولى نحو تحليل الإبداع الفني هي «الكشف عما شهده الفنان من نقص في بيئته، وكيف دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذي يرضيه»<sup>(٢)</sup>. وكان جينو يقول: «رسالة الفنان هي أن يتمثل الحياة وينسب فيها حتى يكشف الحق ويظهره للآخرين»<sup>(٣)</sup> وهذه هي الثورة الحققة تلك التي تشد الصلاح وتدفع الفساد. أما مقولة أدونيس التي يرى فيها أن المجون يظهر ويحرر بتجاوزه ثقافة الأمر والنهي، إنما تستهدف الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، الذي هو القاعدة الأساسية للثورة من وجهة نظر التصور الإسلامي. ومن ثم فإن أدونيس ضد الثورة بمعناها الإصلاحية، ومع الثورة التي تستهدف القيم والمقدمات والعقائد الصالحة، إنه يدعو إلى ثورة الفوضى، وعلى حد تعبير مالك بن نبي: «إذا ما تحدث بعض المخشيين عن التحرير الجنسي مثلاً، فكلماتهم لا تعبر عن شيء سوى هبوط في الطاقة الثورية»<sup>(٤)</sup>.

إن مثل هذه الرؤى المتحرقة إنما هي نتيجة طبيعية للخلل النفسي الذي

(١) زكي نجيب محمود: مع الشعراء، ص ١٥٠.

(٢) مصطفى موف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص ١١٩-١٢٠.

(٣) نفسه / ١٤٥.

(٤) مالك بن نبي: بين الرشاد والتهية، ص ٤٦.

أصاب بعض النفوس، هكذا يرى محمد قطب؛ إذ يقول: «إنما أقرب إلى الحق أن يقال: إن بعض الفنانين قد اختلت النسب في نفوسهم، فهم يرون الحياة كلها من خلال جزئية واحدة من جزئياتها، من خلال الجنس، أو من خلال الصراع الطبقي، أو من خلال التفسير المادي للتاريخ. وهؤلاء مختلفون بوصفهم بشراً، وكذلك بوصفهم فنانين، فليس للفن مقياس وحده يتعزل به عن مقاييس البشرية الحقيقية، التي هي في مجموعها إحدى الجزئيات المتناسقة في مقياس الكون الكبير... ومن ثم يصبح هذا الفنان المختل فناناً صغيراً مهما أوتي من براعة التصوير في الجزئية المفردة التي يتلقى الحياة من خلالها ويصورها من خلالها»<sup>(١)</sup>.

إن الالتزام في الواقعية الإسلامية يقضي أن تصور اللحظات التي يضعف فيها البشر أو يسقطون إلى مهاوي الرذيلة لسبب من الأسباب - العاطفية أو الاجتماعية - تصويراً يضعها في الإطار العام لحركة المجتمع من جهة، ويضعها في نسق الكون ومقومات الحياة عامة من جهة ثانية، وعليه فإن الفن الإسلامي إنما يعالج موضوع العلاقة بين الجنسين من خلال تصويره لهذه العلاقة من خلال تحقيقها لأهداف الحياة العليا من خلال رفعها للرجل والمرأة كليهما إلى مستوى الإنسانية، من خلال حثها كلاً من الرجل والمرأة على إبراز أجمل ما عنده وأرفع ما عنده، من خلال توسيع دائرة الشوق الجنسي، حتى يشمل الأشواق العليا المتصلة بصميم الكون وفطرة الحياة، والتي لا تقف عند اللحظة العابرة واللقاء العارض، بل تمتد حتى تشمل الحياة كلها ونظام الحياة المستمد من الحقيقة الكبرى المسيطرة على كل شيء في هذه الحياة<sup>(٢)</sup>، وبهذا يصبح للواقعية

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ١٨٦.

(٢) نفسه، ص ١٨٣-١٨٤.

معنى يخالف تمام المخالفة هذه الواقعية التي يدعيها المنحرفون، بل ويخالف حتى الواقعية في الأدب بمعناها العام، من حيث إنها محاولة تهدف إلى تصوير الحياة والطبيعة الإنسانية بأوسع معانيها وبأدق أمانة ممكنة، لأنها بهذا المعنى ترفض أن تصور الواقع في هيئة المتكامل أو المثالي من أجل أغراض معينة، أهمها تحقيق الجمال، أو المحافظة على كمال الأسلوب، كما ترفض أن تعالج الموضوعات التي تسمو على عالم الواقع إلى ما وراء الطبيعة<sup>(١)</sup>.

إن الواقعية الإسلامية بطبيعة التزامها الذي يركز على المرجعية القرآنية والسنية، يفرض ما يمكن أن يوصف بأنه على الضد من هذه الواقعية العامة على الأقل في بعض جوانبه، إذ إن الالتزام يفرض أن يكون تصوير الواقع من أجل الكمال، كما يفرض معالجة الموضوعات الغيبية كما لو أنها حقيقة مرئية رأي العين، وهي الجوانب التي ترفضها - كما رأيت - الواقعية بمعناها العام، والتي بسببها وصل التصوير الفني إلى ما وصل إليه من انحراف باسم النقل الأمين أو الفوتوغرافي في واقع الحياة، ومن يتأمل قصة يوسف عليه السلام يدرك طبيعة المرجعية الإسلامية إذ «ذكر طرفي الموقف بين الاعتصام في الأول، والاعتصام في النهاية، مع الإلمام بلحظة الضعف بينهما ليكتمل الصدق والواقعية والجو النظيف»<sup>(٢)</sup>. إن الالتزام في الواقعية الإسلامية مثلاً لا ينقل لحظة الجنس الطاغية التي تفقد الإنسان ضوابطه، فلا يملك نفسه وينجرف في التيار، لأنها لا تستحق أن يقف عندها الفن ليصورها تصوير المعجب بها، المهتر لها، المتفنن في تسجيلها ومتابعة دقائقها، لا تستحق ذلك؛ لأنها لحظة هبوط وليست لحظة ارتفاع، لا تستحق أن تنقل باسم الأمانة، لا لأنها ليست

(١) محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص ١٨٨.

(٢) سيد قطب: في ظلال القرآن، ٤ / ١٩٨١.

موجودة، ولكن لأنها حقيقة غليظة جائئة بكل غلظها على الأرض يشترك فيها الحيوان والإنسان، ومن ثم لا يختص بها الفن الإنساني<sup>(١)</sup>، الذي كما قال قدامة بن جعفر إنما يخاطب الإنسان من حيث هو إنسان، لا من حيث ما يشترك فيه مع الحيوان<sup>(٢)</sup>. وإنما يرفض النقد الإسلامي تسجيل تلك اللحظات الهابطة لأنه يتجاهل التأفة.

إن الواقعية الإسلامية حين تنظر إلى الحياة بهذا المنظار النظيف، وحين توجب على الملتزم بخطها أن يختار العناصر التي يصورها، فإنها لا تكون بدءاً بين الأفكار التي تحدثت في مجال الفن؛ لأننا نجد مثلاً - حتى عند الغربيين - مثل ستيفن سبنر الذي يقول: «الشعر ليس مجرد تصوير لحظة احمرار وجنات الحبيبين، أو رؤية جمال الزهرة، أو روعة لون الغروب، بل الشعر هو الذي يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها، بل ما بعد الحياة، هو ذلك النهر الهائل الذي يروي الحياة كلها، لا يحتقر الضئيل الغض، وإن كان يتجاهل التأفة»<sup>(٣)</sup>.

من أجل إيضاح هذه الفكرة عن طبيعة الواقعية الإسلامية الملتزمة بمبادئ إقامة نظام الإسلام والدعوة إلى الوحدة الإسلامية لشعوب العالم، ثم محاولة إحياء الأخلاق والمفاهيم الإسلامية للحضارة والعدالة الاجتماعية في نفوس الناس<sup>(٤)</sup>، وهي المبادئ التي سبق الحديث عنها، يمكن أن نسوق لذلك مثلاً نراه جديراً بالإجابة عن عدة تساؤلات، وذلك المثال هو القصيدة التي تعد واقعية من واقعية الشاعر الدكتور محمد ناصر النادرة، وعنوان القصيدة هو: «في ساحة الأمير».

(١) منهج الفن الإسلامي، ص ١٩٢.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ٩٦.

(٣) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص ١٩٧-١٩٨.

(٤) أحمد بسم ساعي: حركة الشعر الحديث في سوريا، ص ٤٠٨.

في ساحة الأمير  
حين يفرق المساء في غلالة السكون  
وحين يأرز الضجيج للحانات وتسهر الشجون  
يحرك الظلام ألف حية  
لتنفث المجون  
يمجها الضياع والفتون  
تلوك تحت شذقه مآسي الزمان  
فتلزع الرصيف في مهانة تبحث عن ربون  
بكمعها تدعوه بالعين باللسان  
وكل قطعة من لحمها تحولت عيون  
وتختفي بالعار في سيارة  
وتلتقي العيون  
في حانة توزع الحرام من سنين  
يمزق الضمير، في ظلامها يصعد الأثين  
وتلفظ العقول بعد رشفة  
ليولد الجنون  
ويتهي المطاف فوق مخدع  
يموت تحت وزره جنين  
يجيء للحياة بعد أشهر  
بعاره الدفين  
يلوك تحت شذقه مآسي الزمان<sup>(١)</sup>

---

(١) محمد ناصر : ديوان أغنيات التخيّل .

فهذه القصيدة عبارة عن قصة شعرية واقعية، تصور وضعاً اجتماعياً فاسداً، تجتمع فيه كل أسباب الفساد من الخمرة إلى الفسق والفجور والفواحش، إلى ما يترتب على مثل تلك الأفعال القبيحة من نتائج مرعبة أقل ما يقال فيها: إنها لا تؤدي إلا إلى الإنحجاب لأولاد الحرام، الذين سرعان ما يجيئون إلى حياة البؤس والشقاء والمذلة والهوان.

وقد بنيت هذه القصيدة على تقنية فنية معينة هي مبدأ السببية، ومبدأ السببية المحض يحننا - كما يقول طودوروف على الخطاب النفسي - والخطاب النفسي من شأنه أن ينطلق من الرؤيا الناضجة في الغالب<sup>(١)</sup>، وهذه الرؤيا الناضجة التي يرى من خلالها محمد ناصر هذه اللحظة من حياة البشرية هي الرؤيا الإسلامية التي يتفاعل فيها الحسي مع الغيبي، والروحي مع المادي في آن واحد؛ ولذلك نجد في القصيدة كلمات شرعية مثل: "الحرام، المجون". كما نجد فيها صوراً شعرية تجسم الرذيلة، وتقدمها في صورة قبيحة تنفر منها النفوس، وتدفعها على التفرز من مثل تلك الأفعال المتعلقة بالمحرمات؛ كالفواحش والخمر والاستغلال البشع إلخ... ومن تلك الصور: (تلزع الرصيف في مهانة تبحث عن ربون، في حانة توزع الحرام من سنين، تلفظ العقول بعد رشقة ليولد الجنون...).

فالقصيد من الشعر الملتزم إزاء مبادئ الإسلام، والمبدأ المسيطر هنا في هذا الموقف هو المحاولة الجادة لإحياء الأخلاق وقيم الحضارة الإسلامية النبيلة، وتحقيق العدالة الاجتماعية.

والشاعر يعمل على تحقيق هدفه ومقاصده عن طريق شعري قصصي خاص هو البناء السببي، بحيث ترى الوقائع تتلاحق شيئاً فشيئاً، تؤدي فيها كل واقعة إلى نتيجة منطقية بالنسبة إلى الأسباب التي تقدمتها إلى أن تنتهي إلى الكارثة،

(١) طودوروف: الشعرية، ص ٦٥. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة.

حيث ينجم عن تلك الوقائع مجتمعة ميلاد، لكنه في صورة موت، لأن  
المخدع الذي تكونت فيه النواة الأولى التي سطرت مجيئه كانت فوق مخدع  
الحرام الذي لا يسلم الوليد إلا إلى مآسي الزمان:

ويتهى المطاف فوق مخدع

يموت تحت ورره جنين

يجيء للحياة بعد أشهر

بعاره الدفين يلوك تحت شذقة مآسي الزمان

إن هذا الموضوع قد يتناوله أي أديب آخر غير الشاعر الإسلامي، ولكن  
الميزة التي سينفرد بها الملزم بالواقعية الإسلامية إنما هي موقفه النفسي من  
الوقائع، ولذلك كان سيد قطب يقول: إن الموضوع لا يحدد طبيعة العمل،  
ولكن طريقة الانفعال بالموضوع هي التي تحدده<sup>(١)</sup>.

فهذا الموضوع هو الجنس، والجنس من حيث هو مرض اجتماعي نال حظاً  
كبيراً من أقلام الكتاب. وسودت لتصويره المجلدات، ولكن الذين كانت لهم  
تجربة شعورية صادقة رسمت في صورة لفظية موحية ومثيرة للانفعال الوجداني  
في النفوس، إثارة تبعث على التقزز من الحرام وما يؤدي إليه وما يتسبب فيه  
قليل جداً، فالشاعر هنا لم يعرض علينا موقف حب تتجاوب فيه عاطفتان  
بريتان، وإنما عرض صوراً ومشاهد لواقع مؤلم، تعيشه الفتاة الجزائرية التابعة  
وسط أمواج من المغريات التي تدفعها أبداً نحو الرذيلة، الحرمان من الرعاية  
والثريّة، والحرية المطلقة التي تجردها من كل أصناف الكوابح، ثم الظلام  
الدامس، الذي تتحرك فيه كل الحيات لتفت السموم، ثم السيارات المهيأة  
لاستقبال الماجنات، ثم اللباس الذي يبرز مفاتها لجعلها محل إرادة ورغبة،

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٨.

ثم الخمور التي تذهب بالعقول، ليبقى الإنسان عندئذ متحرراً من عقاب الضمير وزجره، فكل هذه الأسباب مجتمعة، هي التي أدت إلى جريمة الزنى ثم جريمة القتل البطيء.

ومن هنا نقول: إن القصيدة من الأدب الواقعي الإسلامي المتشزم، وإن صاحبه لم يكن ينقل الوقائع نقلاً فوتوغرافياً، وإنما كان يترجم الواقع إلى صورة تمتد أبعادها ومقاصدها خلال تصور إسلامي نقي، لتحقيق أغراضاً جمالية ومنفعية وأخلاقية، لأنها تنطلق من وظائفية تنحدر من رؤيا روحية تضفي على الشكل الفني سحراً جذاباً يجتمع فيه الجلال والجمال، وهذا هو الفن الإسلامي المطلوب؛ لأنه لم يكن نصّاً تقريرياً تعليمياً مباشراً، وإنما كان من ذلك الفن الذي «يتوجب طلبه أن يتجاوز المباشرة؛ إن على مستوى اعتماد اللغة كأداة، أو على مستوى تنفيذ الرؤية كمنظور؛ فباللمسة المعبرة بالإيماء باعتماد الرموز والمجازات بتفجير قدرات اللغة التعبيرية، وانتزاع أسرارها الجمالية، بتحويل الكلمة إلى ريشة تفرش الألوان وتشكل الكتل والمساحات بالحذر، في ملامسة القيم والخبرات والمعطيات الإسلامية دون تهية الأرضية وسحر الأجواء... تجميـء القيمة أو الخبرة في إطار فني مقنع مترع بالقدرة على التأثير. بهذا وذلك، يمكن أن يتحقق الإحسان ويكون الإتقان»<sup>(١)</sup>.

إن الشاعر محمد ناصر قد وفق في هذه القصيدة إلى الصياغة الأدبية التي تتناول الواقع المأساوي الذي تعيشه المرأة، تلك الصياغة الفنية التي تتجنب الخطابية والوعظية، والمباشرة بعدها وسيلة بدائية، وليست - كما يقول قطب - عملاً فنياً بطبيعة الحال، كما تتجنب تزوير الشخصية الإنسانية أو الواقع الحيوي من أجل إبراز الحياة البشرية في صورة مثالية لا وجود لها؛ لأن ذلك يسلب

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٨١.

الواقعية قوة الإقناع والتأثير، إنما هي الصياغة الصادقة في تصوير أهداف الحياة اللائقة بعالم من البشر لا يقطع من الذئب، ذلك لأن المرجعية التي تصدر عنها الواقعية الإسلامية تقتضي ألا يسوغ الواقع أو يزينة لمجرد أنه واقع، وإنما مهمة الشاعر الرئيسة، هي تغيير هذا الواقع وتحسينه، والإيحاء الدائم بالحركة الخالقة المنشئة لصور متجددة من الحياة. وذلك بأن يهتف لهذا المتلقي بأشواق الاستعلاء والطلاقة بدل ذلك الهتاف الذي ألف الناس قراءته في الأدب المنحل، الذي يهتف للكائن البشري بضعفه ونقصه وسقوطه مسوغاً للسقوط حيناً، ومزناً للحظات الضعف والانحطاط أخرى، كما يملأ الشاعر الإسلامي فراغ حياة المتلقي ومشاعره بالأهداف البشرية، التي تطور الحياة وترقيها، سواء في ضمير الفرد أو في واقع الجماعة<sup>(١)</sup>. وهذه ميزة التفسير الإسلامي للتاريخ.

#### الواقعية في ظل التفسير الإسلامي للتاريخ:

إذا كان بعض النقاد غير الإسلاميين قد صرحوا معترفين بحقيقة هامة بهذا الصدد مفادها: «أن الواقعية وغير الواقعية في الأثر الفني لا تعودان إلى الواقع الراهن، الذي يعكسه هذا الأثر، بل على وجه الدقة إلى المنظور التاريخي، المنظور المستقبلي، الذي يشتمل عليه هذا الأثر»<sup>(٢)</sup>. فإن هذه الفكرة بالضبط مما يلتقي فيها النقد الإسلامي، وهو يتعامل مع النص الأدبي من الوجهة الاجتماعية، مع التفسير المادي للتاريخ، ذلك لأنهما ينطلقان من مفهوم واقعية الأدب وعلاقته بالرؤيا الفلسفية والمستقبلية التي يلترم إزاءها، ويختلفان بعد ذلك في طبيعة الرؤيا من حيث إن الواقعية المادية قاصرة النظر، تعجز أن تنظر ما وراء الحجب الترابية، في حين تتجاوز الواقعية الإسلامية الحواجز المادية

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٠٤-١٠٥.

(٢) جان لوي كاتان: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكلم، ص ٧٦.

لترى الكون واضحاً تتفاعل فيه القوى الغيبية مع الحسية، ويتعاقب فيه المادي مع الروحي، ويتداخل فيه عالم الغيب مع عالم الحس، ومن هنا يبدأ الخلاف في تفسير الواقع والحركة التاريخية، إذ إن واقعية الأديب المسلم تتناسب مع اعتقاده ومفاهيمه ومبادئه، ومع الواقع الخارجي؛ لأن العقائد من وحي الله والواقع الخارجي من خلق الله، فلا يصح أن يخالف وحيه خلقه كما يقول الشيخ الغزالي، فالمفاهيم والمبادئ والشرائع الإسلامية منسجمة كل الانسجام مع الواقع الخارجي للوجود، ولتطلبات الفضيلة<sup>(١)</sup>، ومن ثم تصبح الرؤيا الإسلامية أشمل من الرؤية المادية، التي لا تكفي بإنكار الجزء الأكبر من الكون وحسب، ولكن تجعل الإنسان يعيش حيرة وقلقاً لا يتهيان بسبب إلغاء العلاقة بين الخالق والمخلوقات.

ولما كان حد الرؤيا الإسلامية أشمل، فإنها تتقاطع مع الرؤيا المادية في عدة نقاط، أشار إلى بعضها الناقد سيد قطب، بصدد حديثه عن الفن الموجه بالتفسير الإسلامي للتاريخ والفرق بينه وبين الفن الموجه بالتفسير المادي للتاريخ، فقال: «وقد يلتقي - الأدب الإسلامي - في هذا مع الأدب أو الفن الموجه بالتفسير المادي للتاريخ، يلتقي معه لحظة واحدة ثم يفترقان؛ فالصراع الطبقي هو محور الحركة التطورية في ذلك الفن، أما الإسلام فلا يعطي الصراع الطبقي كل هذه الأهمية، لأن نظراته إلى أهداف البشرية أوسع وأرقى، إنه لا يرضى بالظلم الاجتماعي ولا يقره، ولا يهتف للناس بالرضا به أو التذاده، وهو يعمل فيما يعمل لمكافحة وتبديله، ولكنه لا يقيم حركته التطورية على الحقد الطبقي، بل على الرغبة في تكريم الإنسان، ورفعته عن درك الخضوع للحاجة والضرورة، وإطلاق إنسانيته المبدعة من الانحصار في الطعام والشراب وجوع الجسد على كل حال، فالمحور الذي تدور حوله حركة التطوير في الفكرة

(١) عبدالرحمن حسن حنكة المبدئي: مبادئ في الأدب والدعوة، ص ٣٧.

الإسلامية، تطوير البشرية كلها، ودفعها إلى الانطلاق والارتفاع، وإلى الخلق والإبداع، وفي الطريق يلم بالآلام الطبقات وقبورها، ليحطم هذه القيود ويزيل تلك الآلام. إنه لا يحقر آلام البشر، ولكنه لا يستخدم الحقد الطبقي لإزالتها، لاعتباره أن الحقد ذاته قيد يحول دون انطلاق البشرية إلى آفاق أعلى<sup>(١)</sup>.

ويلتقيان كذلك في وظيفة الأدب التغييرية، ولكن يختلفان تبعاً للتصور، بحيث يصبح في التصور الإسلامي «الأدب والفن يشتركان في عملية التطهير والتغيير، شأنهما شأن كل حركة أخرى في موكب العقيدة الإسلامية الشامل»<sup>(٢)</sup> بما في ذلك الصلاة والصيام والحج والخ، فكلها تهدف إلى تغيير النفس من أجل تغيير التاريخ، مصداقاً لقوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ﴾ [الزمر: ١١] فالقرآن - كما يقول الشهيد مرتضى مطهري -: «يرى أن الهداية والإرشاد والتذكر والموعظة والبرهان والاستدلال المنطقي أو الحكمة - على حد التعبير القرآني - عوامل ذات قيمة وقوة وتأثير قادرة على تغيير مسير الإنسان، وتبديل شخصيته، وإحداث ثورة معنوية في محتواه الداخلي، القرآن لا يحد من دور الفكر والأيدولوجية، خلافاً للماركسية المادية التي ترى التوجيه محدوداً بتصعيد الصراع الطبقي»<sup>(٣)</sup>.

في الحقيقة قد بينا أن مركز الثقل في تحريك النفوس ودفعها نحو الثورة وتغيير المنكر بصفة مجملة إنما هو التوحيد، والتوحيد لا يعرف نظام الطبقات، فهو يتكفل بأن يقضي على الأنانية والشعور بالاستكبار لدى المؤمن الحق، ليجعله في صف المؤمنين وقد أمّحت بينهم الفوارق الاجتماعية في جوهر

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٠٥.

(٢) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومناهج، ص ٢٩.

(٣) مرتضى مطهري: للمجمع والتاريخ، ص ١٥.

الوحي، حينما يتحول المال من القلب إلى اليد، فإذا كان الفن الموجه بالتفسير المادي للتاريخ يقدم الصراع الطبقي على أنه هو محور الحركة التطويرية، فإن الواقعية الإسلامية لا تعطي - كما يقول سيد قطب - الصراع الطبقي كل هذه الأهمية، لأن نظرته إلى أهداف البشرية أوسع وأرقى. إنه لا يرضى بالظلم الاجتماعي ولا بقره، ولا يهتف للناس بالرقى أو الالتأذ به، وهو يعمل لمكافحة وتبديله، ولكنه لا يقيم حركته التغييرية على "العقد الطبقي" وإنما على رفعه عن درك الخضوع للحاجة وتكريمه<sup>(١)</sup> بتوجيه الإنسان إلى الإنسانية.

وعلى هذا الأساس نجد مرتضى مطهري يرى أن وجهي الصراع على المستويين الروحي والمادي إنما يلتقيان في الحقيقة، فنحن إذا «أمعنا النظر في هاتين الثنائيتين، لرأينا في القرآن الكريم نوعاً من الانطباق بين القطب المادي الأول والقطب المعنوي الأول، وهكذا بين القطب المادي الثاني والقطب المعنوي الثاني، بعبارة أخرى سنجد أن الكافرين والمشركين والمنافقين والفاسقين هم أنفسهم المأثم، والمستكبرون المسرفون والمترفون والطواغيت لا غيرهم، وهكذا سنجد المؤمنين والموحدين والصالحين والمجاهدين هم المستضعفون والفقراء والمساكين والأرقاء والمظلومون والمحرومون أنفسهم لا غير، هذا يعني أن المجتمع ينطوي على قطبين لا أكثر: المترفين والظالمين والمستغلين، وهم الذين يشكلون فئة الكافرين، والمستضعفين الذين يشكلون مجموعة المؤمنين، كما يعني أن تقسيم المجتمع إلى مستكبر ومستضعف، هو الذي خلق تقسيم المجتمع إلى كافر ومؤمن، فالاستكبار منطلق الشرك والنفاق والكفر والفسق والفساد، والاستضعاف منطلق الإيمان والتوحيد والصلاح والتقوى والإصلاح»<sup>(٢)</sup>.

(١) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومتاهج، ص ١٩. ونظر كذلك النقد الأدبي أصوله ومنهجه ص ١٠٥.

(٢) مرتضى مطهري: للمجتمع والتاريخ، ص ٥٤.

تلك هي صورة الصراع الذي يستنهض الهمم من أجل التغيير، ولكن التغيير لا يكون على مستوى العقيدة وحدها أو الجانب المادي وحده، وإنما «الصراع يكاد يشمل كل الحياة البشرية»<sup>(١)</sup> يصارع الإنسان في داخل نفسه، نواضعه ودوافعه المتداخلة المتعارضة، وهي التي نُعِتت في التصور الإسلامي بالجهاد الأكبر، في حين كان الصراع على المستويين السابقين قد نُعتَ بالجهاد الأصغر.

وإذا كانت بعض المذاهب الحديثة في الفن قد اتجهت إلى الصراع الطبقي والاقتصادي فتخصصت فيه، فإن ذلك اختلال في الصورة والتصور<sup>(٢)</sup>.

ولهذا وجدنا الصراع في الفن الإسلامي يأخذ منهجاً أشمل، يقاوم التصورات الفاسدة والقيم المنحرفة، والظلم بكل ألوانه الاقتصادي والاجتماعي والسياسي<sup>(٣)</sup> ذلك لأن مهمته الرئيسة هي تغيير الواقع وتحسينه والإحياء الدائم بالحركة الخالقة المنشئة لصور متجددة من الحياة<sup>(٤)</sup>.

فالأدب الإسلامي بالضرورة قوة فاعلة مغيرة إلى الأفضل، وإلا فماذا تكون وظيفته إذا؟<sup>(٥)</sup> نعم، إن له وظائف كثيرة، ولكن من أهمها الثورة، على أن «الثورة الإسلامية بناء لا هدم، والتحرير الإسلامي حب لا كراهية»<sup>(٦)</sup>، وعلى هذا الأساس ينبغي أن نعرض لوظائف الأدب الإسلامي.



(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ١١٩.

(٢) نفسه / ١٢٢.

(٣) نفسه / ١٢٠.

(٤) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٠٥.

(٥) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٤٧.

(٦) ماهر حصوت: مقال قاتل حمزة - جريدة البلاغ الكويتية الأسبوعية ع ٩٤ - ١٠ مارس ١٩٧١.

ونظر كذلك الكيلاني: رحلتي مع الأدب ص ١٣١.

## الفصل الثاني الوظيفة الأدبية

### حتمية الوظيفة:

نظر التقاد الإسلاميون إلى الأدب من خلال فعالية الكلمة القرآنية وقدرتها على التأثير والتغير. لذلك كانت النتيجة المنطقية التي وصلوا إليها هي حتمية الوظيفة التي ينهض بها الأدب. فنحن نجد الدكتور عماد الدين خليل يذكر أن «وظيفة الأدب في المفهوم الإسلامي وظيفة حيوية بالغة الخطورة، حتى لتكاد أن تكون حتمية إذا جاز لنا أن نأخذ بمنطق الحتميات. فإذا ما تذكرنا كيف أن كتاب الله الخالد اعتمد جمالية الكلمة، وتأثيرية المضمون لهز وجدان الناس، وإيقاظ عقولهم، وتحريك أفئدتهم، كان لنا أن نعرف كم هي خطيرة حاسمة مهمة الأدب في الحياة!! إن القرآن هو المدرسة الكبرى التي تعلمنا منها الكثير، ويتوجب أن نتعلم منها في هذه»<sup>(١)</sup>. وهذا المنطق الذي ينطلق منه يعد - في الحقيقة - الأساس لكل الفنون الإسلامية، على أن اقتران القرآن في فعاليته بالكلمة، يجعل المقارنة أقرب إلى الوضوح.

تكتسب الأشياء - في الغالب الأعم - أهميتها من الوظيفة التي تؤديها في مجال معين من مجالات الحياة والأدب - أحسبه كذلك - يكتسب أهميته من الرسالة التي ينهض بها، على أن هذه الرسالة تتغير بتغير فهم الناس للكون والحياة، فبحسب فهم الأديب للكون تتحدد الرسالة التي يحس إزاءها بمسؤولية

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٧٣-١٧٤.

معينة، ومن ثم كانت وظيفة الأدب عند الرومانسيين غير وظيفته عند الكلاسيكيين، ورسالته عند الواقعيين - على اختلاف الواقعيات - غير رسالته عند الوجوديين.

وحين نجد ناقداً غريباً يسخر من الدين يرون «أن الأدب يزيد من فهمنا لأنفسنا وللآخرين وللعالم»<sup>(١)</sup> ويقدم وظيفة أخرى على هذه الوظيفة تمثلت في أن «أهمية الأدب هي تلك التي أشار إليها مارتن فوس عندما تحدث عن العمل الفني الذي يعطي الإنسان قوة للحياة الروحية الخالقة ويحررها فيه»<sup>(٢)</sup>. فإن ذلك لا يعني أبداً أنه يستطيع أن يلغي تلك الوظيفة لبثت هذه، وإنما يستطيع بذلك أن يعبر عن وظيفة ترتبط بفهم خاص للكون والحياة، مما يجعل وظائف الأدب تختلف من تصور إلى آخر، فضلاً عن اختلافها من مدرسة إلى مدرسة، ومن مذهب أدبي إلى مذهب آخر<sup>(٣)</sup>.

من هنا وجب علينا أن نتساءل عن وظيفة الأدب الإسلامي، ما دام تحديد الوظيفة قد يعين إلى حد كبير على تحديد الوسائل والغايات؟

إننا نجد عند الدكتور عدنان علي رضا النحوي تعريفاً للأدب الإسلامي ننقله على طوله؛ لأنه يربط الأدب بالوظيفة، فيقول: «الأدب الإسلامي هو ومضة التفاعل بين الفكر والعاطفة في فطرة الإنسان مع حادثة أو أحداث، حين تدفع الموهبة الأدبية هذه الومضة موضوعاً فنياً ينطلق على أسلوب التعبير باللغة،

(١) ل.س. نايتش: في البحث عن قيم أساسية، ص ٨٣. (مقال) ضمن كتاب حاضر النقد الأدبي لمحمود الريحي.

(٢) نفسه / ٨.

(٣) للتوسع انظر: حسني محمد بدوي: (مقال) «الصهيونية كيف تسخر الأدب لحملتها» مجلة الأمة، ع ٣٢، السنة ٣، ١٤٠٣هـ.

ممتداً في أغوار النفس الإنسانية والحياة والكون والدنيا والآخرة، مع عناصره الفنية، التي يهب كل منها الأسلوب قدراً من الجمال الفني، ليشترك الأدب الأمة في تحقيق أهدافها الإيمانية الثابتة والمرحلية، ويساهم في عمارة الأرض، وبناء حضارة إيمانية ظاهرة وحياة إنسانية نظيفة، وهو يخضع في ذلك كله لمنهاج الله الحق المتكامل قرآنًا وسنة<sup>(١)</sup> فهذا التعريف يحدد وظيفة الأدب الإسلامي ويحصرها في:

أولاً: تحقيق الأهداف الإيمانية.

ثانياً: المساهمة في عمران الأرض.

ثالثاً: بناء نمط حضاري يقوم على الطهارة والإيمان.

رابعاً: إنشاء حياة إنسانية نظيفة.

ومن الجلي الواضح أن هذه الأهداف تخضع جميعاً للتصور الإسلامي الذي ينطلق من مرجعية تشكل من القرآن والسنة النبوية المطهرة. ومعنى ذلك أن هذه الوظائف تختلف بالضرورة عن الوظائف التي تنشدها الاتجاهات الأدبية غير الإسلامية على اختلافها في الغايات والمقاصد والوسائل والأدوات.

إن هذه الوظائف أوسع من الوظائف التي تنهض بها الآداب غير الإسلامية، التي تنطلق من تصور محدود، إذ نجد مثلاً محمد مندور وهو يتحدث عن «وظائف الأدب في العالم المعاصر» يحصرها في: تقويم الحياة وتفسيرها ونقدها وتوجيهها وتطويرها، ولفت النظر إلى الخير والصالح المفيد والجميل فيها<sup>(٢)</sup>. فهذا وإن كان هاماً بالنسبة لبيان وظائف الأدب وللحياة، فإنه حصرٌ تجاهل فيه صاحبه بقية الوظائف، مما يسمح لنا بأن نصفه بالقصور والمحدودية

(١) عفنان رضا النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ٧٦-٧٧.

(٢) محمد مندور: معارك أدبية، ص ١٢٤.

في مقابل الكامل والمطلق الذي نلمسه في التعريف الإسلامى للأدب، كما تجلّى عند رضا النحوي فيما سبق، كما نلمسه جلياً ومفصلاً في كتاب مبادئ في الأدب والدعوة لعبد الرحمن حسن حبيكة الميداني؛ إذ عقد مقدمة من المقدمات التي افتتح بها كتابه وسماها "وظيفة الأدب في المفهوم الإسلامى ووسائل دعمه" وبين أنها تحتوي على مجموعة من الوظائف:

أولاً: أن يكون وسيلة للدعوة إلى سبيل الله، في تأصيل العقيدة والإقناع بها، وفي بناء الأخلاق وتقويم السلوك الإنسانى وتسييره وفق منهج الدين الإسلامى، وتوثيق الروابط الاجتماعية بين المسلمين على اختلاف أجناسهم ولغاتهم وأقطارهم.

ثانياً: تنمية الظواهر الحضارية فكراً وجمال تعبير.

ثالثاً: تربية الذوق الفنى الأدبى وتنميته لدى أجيال الأمة الإسلامىة.

رابعاً: امتصاص الميول والنزعات الأدبية لدى الإنسان المسلم حتى لا يتعلق بالآداب الأخرى، أو يحرم من التعبير عن الفطرة البشرية، فيصاب بما يسمى بالكبت، لأن ذلك يتنافى مع فطرية الإسلام وواقعته<sup>(١)</sup>.

إن هذه الوظائف التي ذكرها حبيكة الميداني، تزيد - كما ترى - كثيراً عن تلك التي استحوذت على الفكر المرتبط بالدنيا وحدها كما رأينا عند مندور، فهي، وإن لم تهمل بعض الإشارات التي أثارها علم النفس؛ كتحرير الميول والرغبات وتطهير النفس من المكبوتات<sup>(٢)</sup> فإنها لم تكف بذلك، بل ضمت إليه الإصلاح الاجتماعى، والتوجيه الأخلاقى، والتربية الجمالية، وأكثر من

(١) عبد الرحمن حسن حبيكة الميداني: مبادئ في الأدب والدعوة، ص ٢٤٣.

(٢) انظر إحسان عباس: فن الشعر، ص ١٦٤، وسعود إلى رأي أرسطو طاليس في التطهير وإثارة المواقف في موضع لاحق.

ذلك وأوضح: الجانب الدعوي الذي لم يفصله من قبل عدنان رضا النحوي، وإن أمكن أن نستشفه من خلال ما ذكر. على أن الكتاتين الإسلاميين قد أهملتا جانباً، أراه هاماً من بين ما ذكر مندور، وهو الجانب التفسيري للحياة ونقدها، إذ لا يكفي البناء الحضاري ما لم يسبق بهدم السليبات، وقد كان الرسول ﷺ يفرغ الصحابة ثم يملؤهم، فالتفسير يعين على الفهم السليم للحياة، ومن ثم تشكيل التصور الصحيح لدى القارئ، والنقد يعين على إبراز العيوب والمضار لتتقّى، على أن نقد الحياة لا يعني أبداً كشف العورات بطريقة تخلو من الحياة، كما تفعل بعض الاتجاهات الأدبية في الغرب باسم الواقعية<sup>(١)</sup>.

لعله من المفيد هنا الإشارة إلى أن التفسير وهو يمثل وظيفة أدبية مشتركة بين الإسلاميين وغيرهم، ليس على صورة واحدة؛ لأن التفسير في ظل المناهج الأخرى يرتكز - في الغالب الأعم - على جانب واحد من الجوانب المشكلة لنشاط الحياة، كالاقتصاد أو الاجتماع أو الجنس، في حين نجد التفسير الأدبي الإسلامي للحياة يتسم بالشمول؛ وهذا ما عناه محمد قطب بقوله: «والفنان أو البشر الذي تطلع نفسه من هذه الارتباطات على ارتباط واحد، فيشغل به حسه، ويصرف له همه، وليكن - مثلاً - رابط الجنس، أو رابط الاقتصاد، أو رابط المجتمع، أو رابط الصراع، أو رابط الحتمية التي تسير الأشياء والأحياء، أو أي رابط يرى في حسه أنه هو الذي يفسر حركات الحياة وسكناتها وتفرقها واجتماعها، أصغر مساحة في التقويم الفني والإنساني من الفنان أو البشر الذي تطلع نفسه على أكثر من ارتباط واحد، ويرى عمل هذه الارتباطات المتعددة حين تعمل معاً، ويدرك تأثيرها على الحياة والناس والاحداث»<sup>(٢)</sup>.

ومن الممكن جداً للدارس النظريات الغربية أن يخرج بتيجة علمية واضحة

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ٧٤.

(٢) نفسه / ١٧.

تفيد أن كل تلك النظريات تتعارض تعارضاً حاداً في تفسير العلاقة بين الجمال وبين الوظيفة أو المنفعة، وعلى حد تعبير الناقد محمد رشدي عبيد: «فيما عبرت النظرة السقراطية عن النزعة النفعية الخالصة للفن، وجسد "كانت" فكرة تجريد الجمال من الفائدة تجسيدا نقياً مجرداً، فإن أرسطو لم يهمل الفائدة الملائمة للأعمال الجمالية، لكنه ألقى أضواء أكثر تركيزاً على الشروط الموضوعية للجمال، في حين يرى المفهوم الماركسي للفن أن الإدراك الجمالي للفنان ليس مرتبطاً بشكل مباشر تلقائي بتصور المنفعة المادية، إلا أن غاية الإدراك الجمالي النهائية هي المنفعة المادية»<sup>(١)</sup>.

وسبب ذلك التعارض في تفسير العلاقة بين الجمال وبين المنفعة مرده أساساً إلى اختلاف المرجعيات والمنطلقات التي تحدد تصور كل واحد منها، ومن ثم كان من الطبيعي أن يتميز التفسير الإسلامي للعلاقة بين الجمال والمنفعة عنها جميعاً. «وإذا جاز لنا أن نستعمل كلمة النفع أو الفائدة بمعناها الشامل، فإننا نستطيع أن نقرر باطمئنان أن الجمال الإسلامي تلتصق به الفائدة التصاقاً عضوياً غير قابل للفصل، التصاق الشكل الفني بمضمونه»<sup>(٢)</sup> وإذا كان كذلك، فإن تفسير الأدب الإسلامي للحياة سيأخذ نفس المجرى، أي يجمع في هذه الوظيفة بين الجمال وبين المنفعة، ومن ثم نجد الناقد محمد رشدي عبيد يقرر - معتمداً على الآيات القرآنية - هذه الفكرة: «كل ما منح للإنسان من متاع يتنفع به، أي تكسوه قشرة جمالية، وأن وراء الزينة التي تكسو الموجودات المادية والقيم المعنوية غايات إنسانية وطبيعية، إذ يتولى التزيين مهمة تحبيب هذه الموجودات والمعاني إلى الإنسان لكي يقبل عليها، ويتنفع بأعيانها أو خصائصها»<sup>(٣)</sup>.

(١) محمد رشدي عبيد: "غاية الجمال الإسلامي ومعطياته" مجلة للشككة، ع ١٢، ص ٤٦.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه / ٤٦.

### طبيعة الوظيفة في الأدب الإسلامي:

حقاً إن الحديث عن الوظيفة الأدبية ليس قصراً على النقد الإسلامي، وإنما هو عمل كل ناقد شريف مهذب الطبع، ولكن الوظائف تختلف باختلاف الفلسفات والمنطلقات الفكرية التي تشكل المرجعية الأساسية لكل أدب على حدة، ويبدو أن العقائد هي المركز الأساس الذي يحدد طبيعة الوظيفة في كل أدب<sup>(١)</sup>.

فالوظائفية في الأدب الإسلامي تلتزم منهج الثنائية المتعددة المتوالدة في نفسها - كما يقول سمير الصائغ - فهي وظائفية فنية محضة تتجلى في قطبين: قطب يشهد على الغيب عن طريق الدين أو الروحانية، وقطب يشهد على فلسفة جمالية شاملة<sup>(٢)</sup>، وحتى إن بدت وظائفية الفن الإسلامي وظيفية فنية جمالية، تماثل ووظائفية الفن عامة، سواء أكانت مرتبطة بالدين مباشرة أم كانت تنحدر من رؤيا روحية، فلإنها تبدو من جانب ثانٍ وظائفية نفعية (استهلاكية)<sup>(٣)</sup>، ولكن لم تكن في يوم من الأيام جسدية أو جنسية كما الحال في الفن الغربي، الذي يستجيب دوماً لنداء الغرائز الإنسانية الهابطة، حتى مع ألمع فنانيه، مثل ليوناردو دافنشي. وإنما كان الفن الإسلامي متميزاً بذلك الطابع، لأنه يربط علاقة متينة بين الوظيفة والمبدأ، فالوظيفة «غير مرتبطة بالمضمون الذي يعالجه الفن كما هي وظيفة الفنون الحديثة، بل هي مرتبطة بالمبدأ، الذي يحققه هذا الفن، وبالتالي فلنكي نفهم هذه الوظائفية، لا بد لنا

(١) ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص ٢١، ٢٤، ٢٥، ٣٦، ٧١.

وانظر كذلك سارتر: ما الأدب، ص ٧١-٧٣.

(٢) سمير الصائغ: الفن الإسلامي، ص ٢٥٤.

(٣) نفسه/ ٢٧٤.

من أن نتناول المبدأ مرة جديدة<sup>(١)</sup> لا بد أن نردد قوله تعالى: ﴿فَأَيُّهَا تَوَلَّوْا قَمًّا وَجْهَ اللَّهِ﴾ [البقرة: ١١٥]، وقوله ﷺ: «من عرف نفسه عرف ربه»<sup>(٢)</sup>.

وعلى هذا الأساس، ولهذا السبب وجدنا الدكتور عماد الدين خليل يجعل العقيدة هي الوظيفة الرئيسة التي تركز عليها كل الوظائف<sup>(٣)</sup>. كما وجدنا من قبل مالك بن نبي يجعل الحضارة قائمة على مبدأ أخلاقي يتضافر مع ذوق جمالي، وعلى حد تعبيره «إذا كان المبدأ الأخلاقي يقرر الاتجاه العام للمجتمع بتحديد الدوافع والغايات، فإن ذوق الجمال هو الذي يصوغ صورته»<sup>(٤)</sup>.

على أن الفن الإسلامي ينبغي ألا يقع في الإشكالية التي وقع فيها الغرب، إذ اضمحلَّ في فنه المبدأ الأخلاقي وسلم مكانه للمبدأ الجمالي<sup>(٥)</sup> فتتج عن ذلك نظرية خطيرة رفعت شعار "الفن للفن" وظهرت على السطح الفكري الذي ينظر إلى الأدب صيحات، مثل: صيحة بودلير: «ليس للشعر غاية وراء نفسه فإن اتجه الشاعر نحو غاية خلقية فقد أنقص من قوته الشعرية»<sup>(٦)</sup>.

يبدو أننا يمكن أن نسجل الآن أول خاصية من الخصائص التي تميز طبيعة الوظيفة في الأدب الإسلامي، وهي أنه يربط بين المبدأ والجمال، بحيث يصبح المبدأ هو سيد الموقف في توجيه الأدب، ولكن هل كان الفن الإسلامي فعلاً يرتبط بالمبدأ ولا يرتبط بالمضمون، وأن هذه الميزة هي خاصية الوظيفة في الفن الغربي؟ إننا نرى سمير الصائغ في كتابه القيم الفن الإسلامي يقول: «لقد

(١) الفن الإسلامي، ص ٢٦٦.

(٢) نفسه / ٢٦٨.

(٣) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٧٥.

(٤) مالك بن نبي: تأملات، ص ١٤٦.

(٥) نفسه / ١٤٩.

(٦) إحسان عباس: فن الشعراء، ص ١٨١.

ارتبطت إذًا وظائفية الفنون الغربية في معظم تجلياتها بالمضمون الذي كان يجسده أو يتناوله الفن، وبطريقة معالجة هذا المضمون<sup>(١)</sup>، ولكنه يسكت عن هذه العلاقة بين الوظيفة والمضمون بالنسبة إلى الفن الإسلامي، مما يوحي باكتفائه بالعلاقة الأولى، التي تربط الوظيفة الفنية في الأدب والفن الإسلامي عامةً بالمبدأ التوحيدي، الذي يكرر القول فيه مؤكداً «أن السمة التي توحد الفن الإسلامي في تنوعه واتماءاته هي منطق الجمالي الموحد، وليس جديداً الإشارة إلى أن هذا المنطق ينبع أو ينحدر من منطق مبدأ التوحيد»<sup>(٢)</sup>.

ويبدو لي أنه قد سكت عن هذه العلاقة؛ لأنها محتواة في العلاقة الكبرى، إذ ليس من الممكن أن يخرج المضمون عن المبدأ - بداهة - في الفن الإسلامي، وإلا فقدَ إسلاميته أصلاً، ولذا نقول: إنَّ الخاصية الثانية التي تميز طبيعة هذه الوظيفة هي ارتباطها بالمضمون.

هناك علاقة ثالثة تميز طبيعة الوظيفة حدثنا عنها الغزالي؛ وهي علاقة النص الأدبي بمبدعه، بحيث نجد الرسالة تتغير، قوة وضعفاً وجلالاً وحقارة، تبعاً لطبيعة المبدع نفسه؛ ذلك لأن الناس ينشدون سعادتهم فيما تعلقت به همهم، وجاشت به أمانيتهم، وهم ينظرون إلى الدنيا وحظوظهم منها على ضوء ما ترسب في نفوسهم من عواطف وأفكار... انظر المتنبي كم مدح وهجاء؟...، وانظر إلى ذكره أحاديث الناس عنه وعن بغيته:

يقولون لي: ما أنت في كل بلدة وما تبغني؟ ما ابتغى جلٌّ أن يسمى  
والذي جل أن يسمى صرح به - كما يقول الغزالي - في مكان آخر، فطلب

(١) الصانع: الفن الإسلامي، ص ٢٥٥.

(٢) نفسه/ ٢١٩-٢٢٠.

أن تناط به ضيعة أو ولاية، أي بعض ما وضعت الحظوظ في أيدي الملوك والملاك، وإنه ليتعجل هذا الأمر من كافور، فيقول:

أبا المسك هل في الكأس فضل أنا له؟ فلني أغني منذ حين وتشرب!

ومن الناس من يتعشق الجمال، ويجري وراء النساء، ويجد في المتعة بهن نهمة التي يسكن بعدها ويستكين ويقول:

لا أرى الدنيا على نور الضحى بل أرى الدنيا على نور العيون

إلى جانب هذه الأصناف تجد من لا يطيق الكف عن إسداء الجميل، ويذل النصيحة، ورعاية الصالح العام، وإفناء ذاته في سبيل الفضائل التي ملكت له وعمرت قلبه. إنه يبيت مسهداً لو فرط في واجب، راحته الكبرى في نشدان الكمال، وسعاده القصوى يوم يدرك منها سهماً، وأصحاب الرسالات رهنا ما تحملوا من أمانات ضخمة؛ فمغانهم ومغارهم وحلهم وترحالهم وصدقاتهم وخصومتهم ترجع كلها إلى المعاني التي ارتبطوا بها وحيوا لأجلها<sup>(١)</sup>، وهذا الصنف هم أصحاب الرسالة الإسلامية، لذلك تتميز وظيفة الأدب الإسلامي بحسب عمق الإيمان وتغلغل الإسلام في مشاعر الأدباء الإسلاميين ووجداناتهم، وإن من أقرب الأمثلة المبينة لذلك أن نقرأ شعر محمد إقبال وإسلاميات شوقي، لتبين كيف تتميز طبيعة الوظيفة في شعر كل واحد منهما، مع أن المبدأ الذي ينطلقان منه في التفكيك واحد، تقول سعاد عبد الوهاب في كتابها إسلاميات أحمد شوقي: «وهذا التيار الإسلامي الذي تأثر به شوقي خدّم محتوى قصائد الخلافة؛ إذ وظفه الشاعر في خدمة غرضه هذا، وكان هذا الاختيار عنصراً إيجابياً بالضرورة، لأن شوقي طوعه لطبيعة العصر، وربط سياسة الخلفاء

(١) محمد الغزالي: فقه السيرة، ص ١٧٠-١٧١.

العثمانيين بالدولة الإسلامية، وفرض شوقي الفضائل الإسلامية على عموديه من الخلفاء، فكانت هذه القيم أقوى وأهم من حيث الدلالة من خلال التقوى، ونشر العدالة، وانتصار الدين بالحق، وتنفيذ تعاليم الدين وحماية الرعية، إذ لم يترك شوقي مناسبة يستطيع النفاذ منها إلى الحديث عن الرابطة المقدسة التي تربطه بالخلافة إلا انتهزها ووظفها<sup>(١)</sup>.

كان هذا التعليق بعد قراءة لإسلاميات شوقي المتعلقة بالمدح، وذكر محاسن الخلافة في العهد التركي، ومنها:

هنيئاً أمير المؤمنين فسلماً بقاؤك للدين الخفيف نجاة  
هنيئاً "لطفه" والكتاب وأمة بقاؤك إبقاءً لها وحياة  
أخذت على الاقدار عهداً موثقاً فلست الذي ترقى إليه أذاة  
ومن يك في برد النبي وثوبه تجزئه إلى أعدائه الرميات<sup>(٢)</sup>  
فمن يقرأ هذه الأبيات ويقارنها بأبيات من قصيدة لمحمد إقبال بعنوان:  
"اليقظة الإسلامية" ترجمها نثراً - مع الأسف - أبو الحسن علي الحسيني  
الندي، يدرك الفرق في طبيعة الوظيفة التي ينهض بها كل شعر على حدة،  
مع أن المبدأ الذي ينطلقان منه واحد، يقول إقبال:

«أنت أيها المسلم، يد القدرة الإلهية ولسانها وترجمانها  
جدد فيك الإيمان واليقين، فقد عراك الظن والتخمين  
إن مقامك ومنزلك وراء هذه القبة الزرقاء والسموات العلى  
وإن ركبت يمشي فوق النجوم النيرة والكواكب المتلألئة  
إن هذا الكون بما فيه ومن فيه، سائر إلى الزوال والفناء

(١) سعاد عبد الوهاب: إسلاميات أحمد شوقي، ص ٣٦.

(٢) نفسه.

ولكنك تملك الآماد والأبعاد، فإنك أنت رسالة الله الخالدة الأخيرة<sup>(١)</sup>

تلك خصائص وسمات تبن طبيعة الوظائف في الأدب الإسلامي، ولكنها خصائص لا تكتمل إلا بربطها كذلك بخاصية أخرى؛ هي الحرص على الجانب الجمالي، الذي يرقى بالنص الأدبي في لغته وموسيقاه وصوره إلى الأسلوب الأمثل، أسلوب القرآن الكريم، وهذا طبيعي، لأن الأدب الإسلامي ينبغي أن يكون في خدمة الإسلام وتقريبه إلى الناس، وليس أفضل من أن يقتني اللغة والأسلوب الذي يعود القارئ أسلوب القرآن وطريقته في التعبير، ولئن كان رنيه وملك قد قال: «إن وظيفة الأدب الرئيسية هي أن يكون أميناً لطبيعته»؛ فإن طبيعة الأدب الإسلامي تقتضي أن يتأنق في الأسلوب، وأن يرقى إلى اللغة الأدبية الرصينة، والعبارة المتينة، يقول أحمد حمدون: «فالذي لا شك فيه أن إسلامية الأدب تكون في شكله كما تكون في مضمونه، تظهر في موقف الأديب الحياتي، وتصوراته الفكرية، ووعيه الكوني، وتلون عاطفته ووجدانه، بل تتخلل نواحي الصياغة والتعبير في أدبه»<sup>(٢)</sup>.

فالجمال في الأدب الإسلامي جزء أساس من طبيعة الوظيفة الأدبية؛ وسبب ذلك أن «ارتباط البلاغة بالتبليغ أو البلاغ أو الإبلاغ مأخوذ من الصيغة القرآنية الشاملة الكاملة، فالقصة القرآنية واضحة الأغراض، مؤثرة العبارة، صادقة الوقائع، هادفة الحدث: ﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَى﴾ [يوسف: ١١١]، وفصاحة الكلمة، وبلاغة العبارة، وروعة التشبيه، وإعجاز الإيجاز والتسلسل، والبدء والختام، وهيمنة الصورة وإقناعها وتأثيرها وسيطرتها على العقل والوجدان، كل هذا وكثير غيره، يؤكد لنا ما نرمي إليه

(١) أبو الحسن الندوي: روائع إقبال، ص ٢٥٢.

(٢) أحمد حمدون، نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص ٢١.

من ارتباط عضوي أصيل بين الأدب والرسالة، أو بين البلاغة والتبليغ، بل إن عظمة الرسالة تشري من روعة البيان، وترفع من القيمة الفنية والشكلية للأدب»<sup>(١)</sup>.

ولقد لاحظ سيد قطب وهو بصدد دراسة القرآن «أن وظائف الأشياء تؤدي عن طريق جمالها»<sup>(٢)</sup> كما لاحظ أن «القصص في القرآن يجيء في السياق ليوّدي وظيفة فيه»<sup>(٣)</sup>، ومعنى ذلك أن الجمال أو بلاغة النص ليسا شيئاً عارضاً يأتي للزخرفة، وإنما هما عنصران أساسيان لخدمة الوظيفة الأدبية، ذلك لأن «المحسنات البديعية لا تكون في يد الأديب الماهر مجرد ألفاظ عقيمة خاوية من كل معنى، وإنما تتحول على يديه إلى شيء ذي قيمة، إذا أحسن استخدامها، وأتى بها لتؤدي دوراً في إفادة المعنى، فيزداد الكلام بها شرفاً وفضيلة»<sup>(٤)</sup>.

وجملة القول: إن طبيعة الوظيفة في الأدب الإسلامي تستمد كنهها من طبيعة الإسلام كما يرسمه القرآن والسنة مضموناً وشكلاً، ولما كان الفن يراوح بين منهجين هما الشر والخير، فإن الإسلام قد حدد طبيعة الوظيفة في مجال الخير وحده، غاماً كما حددته الآية ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾ <sup>(٢٢٤)</sup> أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ <sup>(٢٢٥)</sup> وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ <sup>(٢٢٦)</sup> إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا ﴿[الشعراء: ٢٢٤ - ٢٢٧]، يقول سيد قطب: «إن طبيعة الإسلام - وهو منهج حياة كامل معد للتنفيذ في واقع الحياة، وهو حركة ضخمة في الضمائر المكنونة وفي أوضاع الحياة الظاهرة -

(١) الكيلاني، آفاق الأدب الإسلامي، ص ٦٧، ٦٨.

(٢) في ظلال القرآن ٥ / ٢٩٣٤.

(٣) نفسه ٣ / ١٨١.

(٤) عبدالقادر حسين: فن البليغ، ص ٣١.

إن طبيعة الإسلام هذه لا تلائمها طبيعة الشعراء كما عرفتهم البشرية في الغالب، لأن الشاعر يخلق حلماً في حسه ويقنع به، فأما الإسلام فيريد تحقيق الحلم ويعمل على تحقيقه، ويحول الشاعر كلها لتحقيق في عالم الواقع ذلك النموذج الرفيع... ومن ثم يستنسى القرآن الكريم من ذلك الوصف العام للشعراء ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا﴾ هؤلاء ليسوا داخلين في ذلك الوصف العام. هؤلاء آمنوا فامتلات قلوبهم بعقيدة، واستقامت حياتهم على منهج، وعملوا الصالحات، فاتجهت طاقاتهم إلى العمل الخير الجميل، ولم يكتفوا بالتصورات والأحلام، وانتصروا من بعد ما ظلموا، فكان لهم كفاح يتفشون فيه طاقاتهم ليصلوا إلى نصرته الحق الذي اعتنقوه<sup>(١)</sup> فهذه هي طبيعة الوظيفة؛ تنطلق من عقيدة الإيمان والتوحيد، وهو ما يميزها عن سائر الوظائف الأدبية والفنية في العالم، وتتجه نحو تحقيق الخير والعمل الصالح والانتصار للمظلومين والمستضعفين في العالم، ومن ثم كان من طبيعة هذه الوظيفة الثورة الدائمة نحو التغيير الذي يحقق الخير المطلق للناس، وقد بينا ذلك في فصل الواقعة الإسلامية والالتزام.

على أن بعض أنصار منهج الشرّ يرون أن الشعر باب به الشر، فهو لا يزدهر إلا فيه، فإذا دخل في الخير والعلم الصالح لأن وضعف، ويجد هؤلاء ضالّتهم في مقولة للأصمعي قالها تحت ضغط الركام الشعري الجاهلي الذي كان يحفظه، ولا يستطيع الفكّك من ترسباته الفكرية، والحق أن الأمر ليس كذلك تماماً، وقد وقف عند هذه القضية الدكتور إحسان عباس قائلاً: «ولما كان الموروث الجاهلي يصور هذه الناحية الاجتماعية، توهم بعض النقاد الإسلاميين أن الشعر لا يزدهر إلا في الشر، فإذا أدركه الخير لأن وضعف، وبهذا عللوا ضعف شعر

(١) في خلال القرآن ٥/ ٢٦٧٢-٢٦٧٢.

حسان وأضرابه حين قارئه بما كان لهم من شعر في الجاهلية، ولذلك سار النقد العربي في اتجاه مباين تماماً لاتجاه النظرة الإسلامية الخالصة، التي كانت ترى تجريد الشعر من موضوعاته التي تؤثر في المجتمع تأثيراً يبعده عن روح التدين»<sup>(١)</sup>.

وهذا يدفعنا إلى القول: إن عظمة هذه الرسالة الخيرة التي ينهض بها الأدب الإسلامي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تصدر من إنسان غير سوي فكرياً ونفساً وقلباً، ولعل هذا ما يقصده نجيب الكيلاني حين قال: «وإذا كان الأدب الإسلامي وسيلة لغاية أسمى في حدود مفاهيمنا، فمن الخطأ ألا يكون الأديب الذي يترجم عن تلك الوسيلة في حالة من اللياقة الفكرية والنفسية والفنية، تؤهله لأداء الرسالة. ومن الصعب أن نتصور أن المعتلين نفسياً يستطيعون أن يوجهوا البشرية إلى شاطئ، أو أن يدعوا أبنية فكرية ومادية لصرح حضاري، أو أن يشيروا بنمط معين، لإحياء قيم الخير والعدل والجمال»<sup>(٢)</sup>.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى من اختل في نفسه التصور السليم للحياة، فهذا النوع لا يؤهل لحمل الرسالة، وعلى حد تعبير محمد قطب «إنما الأقرب إلى الحق أن يقال: إن بعض الفنانين قد اختلت النسب في نفوسهم، فهم يرون الحياة كلها من خلال جزئية واحدة من جزئياتها من خلال الجنس، أو من خلال الصراع الطبقي، أو من خلال التفسير المادي للتاريخ. وهؤلاء مختلون بوصفهم بشراً، وكذلك بوصفهم فنانين»<sup>(٣)</sup> وقد سبق الحديث عن ذلك في الفصل السابق.

(١) إحسان عباس: فن الشعر، ص ١٦٩.

(٢) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ١٣٦.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ١٨٦.

## تعدد الوظائف:

إن الحقيقة التي لا مراء فيها أن مهمة الفنون جميعاً هي القيام واسطة بين ما هو كائن، وبين ما يجب أن يكون، وأن تقربنا - كما يقول سيد قطب - من المثل الأعلى الذي نرنو إليه كلما عز علينا بلوغه في عالم الحقيقة، والفنون في كل صورها نزاعة إلى الكمال المنشود، وإن اختلفت طرائقها في هذا النزوع، فهي إذ تصور الشر خالصاً لتدعو إلى الاشمئزاز منه وهجرانه، فإِنَّها كذلك تصور الخير خالصاً لتدعو إليه وتغيبه إلى النفوس. وقد تصور الخير والشر يتصارعان، ولكنها تشير إلى وجوب مناصرة الخير والحق<sup>(١)</sup>.

ولكن «ما يجب أن يكون» يتعدد بتعدد مجالات الفن، فهناك المثل الأعلى في التوحيد، والخلق الحسن والتعبد، والثورية، وطهارة النفس، والذوق الجمالي الرفيع الخ.. ولذلك تعددت وظائف الفن، ولا سيما الفن الإسلامي؛ لأنه ينطلق من تصور أوسع يشمل عالم الحس وعالم الغيب.

ويمكن أن نلخص هذه الوظائف التي جاءت متناثرة في كتب الإسلاميين أحياناً ومجموعة بعض الشيء في أخرى فيما سيأتي. ولعل عماد الدين خليل أفضل من عرض لها بصورة أوسع في كتابه مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي؛ إذ بين فيه سبعة وظائف؛ هي: العقدية، والسياسية، والاجتماعية، والنفسية، والتاريخية، والمنهجية، والتربوية<sup>(٢)</sup>، على أنه قال: «ونستطيع بسهولة بالغة أن نضع أيدينا على حشد من الوظائف، التي يمكن أن ينفذها الأدب في إطار المفهوم الإسلامي»<sup>(٣)</sup>، مما يدل على إدراكه تعدد هذه الوظائف بتعدد مجالات

(١) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة، ص ١٣-١٤.

(٢) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٧٤-١٨٢.

(٣) نفسه/ ١٧٤.

الفن الإسلامي، ومن هنا سنذكر بعض الوظائف التي لم يعرض لها هو، وعرض لها غيره، بعد أن نبين كيف وضح هذه الوظائف السبعة المهمة، مع الاستئناس بآراء غيره:

#### ١- الوظيفة العقيدية:

يرى عماد الدين خليل أن هذه الوظيفة هي أكبر وظيفة ينهض بها الأدب الإسلامي، وأن الوظائف الأخرى كلها روافد تتجمع لكي تصب في بحر العقيدة الواسع العميق. وهذه الوظيفة تمارس فعلها على مستويين:

١- مستوى هدم العقائد الباطلة، التي تمثل كل عقيدة ما عدا عقيدة التوحيد، وعنده يكفي أن يهدم - الأديب - عقائد الوضاعين وتصوراتهم وأفكارهم ومذاهبهم، وذلك بكشف ما فيها من زيف وخديعة وسراب في مردودها على الإنسان، بل ما تورثه من ألم وتعماسة ونكد وشقاء<sup>(١)</sup> ويدل على ذلك قوله تعالى: ﴿وَمَنْ أَعْرَضَ عَنْ ذِكْرِي فَإِنَّ لَهُ مَعِيشَةً ضَنْكًا﴾ [طه: ١٢٤].

وقد استخدم الناقد على هذا المستوى مصطلح: «الهدم» ويبدو لي أن الأفضل لو استخدمنا مصطلح «الإفراغ» كما ورد على لسان صحابي قال: "كان رسول الله ﷺ يفرغنا ثم يملأنا"<sup>(٢)</sup>، وقد استخدم المتصوفة مصطلح «التخلية والتحلية» وهو جميل كذلك، فهذا المصطلح اللطيف واليق بطبيعة الرسالة التي تقوم على الحكمة والموعظة الحسنة، أما مصطلح «الهدم» الذي يتردد كثيراً في كتب المعاصرين، فإنه أقرب إلى فعل الجهمية، ولعل عماد الدين خليل نفسه كان قد أشار إلى جانب الحكمة حين قال: «إن وظيفة الأدب

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٧٥.

(٢) حديث شريف.

العقدية يتوجب أن تعرف كيف يكون الالتزام مرناً وصارماً في الوقت نفسه من أجل كسب المعركة والمضي بالعدوة إلى آفاق أبعد، المرونة من أجل تجاوز التلقين والتقرير، والصرامة من أجل الحفاظ على الشخصية الفنية الإسلامية من أن تنفك وتبعثر وتضيع<sup>(١)</sup>. فالرونة أقرب إلى مصطلح الإفراغ وأبعد عن «الهدم».

إن عملية الإفراغ التي يمارسها الأدب الإسلامي في المتلقي حين تنبني على النقد الموضوعي العلمي، الذي يبطل عن طريق الإقناع مفعول العقائد الفاسدة في النفوس، وذلك بأن يبين عجزها عن حل المشكلات الأساسية للإنسان، سواء بطريقة الاعتقاد القديم حين انصرف الذهن إلى اعتقاد الربوبية في الأصنام والأوثان، أو بطريقة المحدثين الذين ذهبوا إلى ربط الأسباب بالفراغ أحياناً وبالمادة وحدها أخرى، أقول: حينما تنبني على هذا الأساس، يمكن أن تؤدي وظيفتها بقوة؛ لأنها عندئذ ستربط الإنسان بالحق ليرتفع عنه البؤس والشقاء. ومن هنا يربح الأدب الإسلامي المعركة، «فالقصيد أو القصة أو المقالة أو الرواية أو المسرحية، إذا ما أتيج لها أن تمارس نقداً جمالياً مؤثراً للمعطيات والمذاهب الوضعية، التي تسعى لاستعباد الناس للآلهة والأرباب والوضايع من دون الله، وإذا ما أتيج لهذه الأعمال أن تهدم بعبارة أخرى هدماً جمالياً مؤثراً تلك المعطيات، فإنها ستكسب المعركة لصالح الإسلام»<sup>(٢)</sup>.

ب - مستوى البناء: وذلك يتم بعرض التصور الإسلامي الصحيح للكون والحياة عرضاً جميلاً، فوظيفة الأدب على هذا المستوى أن يقوم بتوصيل رؤية الإسلام للكون والحياة والعالم والإنسان لا كمفاهيم تجريدية وأفكار صارمة

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٧٥.

(٢) نفسه.

ومقولات قاطعة كالسكين، ولكن بالصورة المشخصة والتجربة المعاشة والخبرة التي يجري الدم في خلاياها وشرائنها، فيعت فيها الحياة ويجعلها تضحك وتبكي، وتفرح وتحزن، وتتوحد وتمزق، وتشرق وتغيم، وتظهر وتغيب، ونحيا ونموت، إنه من خلال التجربة الحوية - لا مقولات الفقه واستنباطاته - وبواسطتها يخرج بهم من الطرق الملتوية إلى الصراط المستقيم، يتم ذلك من خلال التجربة الحوية وهي تتمخض وتضطرب وتفور<sup>(١)</sup>.

وفي هذا المستوى نجد وظيفة الأدب تمتد وتتسع لكي تشمل رؤية الإسلام وتصوره الشامل للكون والعالم والإنسان. وهو تصور يتفرد بامتداده وعمقه وانتشاره، فيما يمنح الأدب فرصاً كثيرة للتعبير المؤثر الجميل الذي يعرض الكون، وصولاً إلى الحقيقة المطلقة والجمال الكامل، وصولاً إلى الله<sup>(٢)</sup>.

إن الوظيفة العقدية في الأدب الإسلامي أساسية، عنها يصدر وبها يحقق شخصيته المتميزة، فهي بنية تفكير الإنسان المسلم، ومنطلق مشاعره، وعنوان انتمائه وارتباطه بخالفه، وتصوره لهذا الوجود. ومن هنا تكون كل الطاقات التي رعاها الأدب الإسلامي في آفاق عالم الإيمان لترقى بالإنسان إلى قمة الوجود الإيماني لتظهر في مظاهر شتى، في الشعور بالعزة والاستعلاء، فيظل في نفسه متصراً بقيمه ومثله ومنهجه وسيله على كل ما ارتضاه الناس من أفكار وأوضاع لم تصدر عن هدى الله<sup>(٣)</sup>.

وقد ضرب محمد عادل الهاشمي لذلك مثلاً بشعر عبدالله عيسى السلامة يتحدث بلسان المسلم، الذي ارتقى به تصوره، فاستعلى - كما يقول - بتكريم

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٧٤.

(٢) نقه/ ١٧٦.

(٣) محمد عادل الهاشمي: قضايا وحوار في الأدب الإسلامي، ص ١٢٤-١٢٥.

الله له وتحريره من العبوديات الأرضية وتكليفه مهمة أعظم في الحياة:

خلي يدي فلست من أسراك	أنا يا حياة علوت فوق علاك
خلي يدي فلي مني كونية	تلهو ببعض ذيولهن منك
لا تضربي قيداً على حرיתי	رحب أنا كمدارج الأفلاك
سام أنا حتى الخيال يكل عن	دركي ويعيا العقل عن إدراكي
قلب الوجود أنا وزهر حقوله	وشذاه نفح من شذاي الزاكي
أنا عالم حي يجالد عالماً	ميتاً بته على ثراك دماك
لا تعجبي مني فإن مطامحي	في الله فوق مطامح النساك
قدر أنا، سر أنا، بحر أنا	للفلك للحيتان للأسماك
أعرفت من هذا الذي أنجبته	فتجاوزت دنياه كل ذاك؟
فتبختري دلاً وقولي: «سلم»	وكفأك فخراً ما سمعت كفأك <sup>(١)</sup>

إن العقيدة السليمة حينما تتمكن من قلب الشاعر ترقى به نحو الفضيلة، وتسمو به أبداً نحو الكمال الذي رسمه له القرآن الكريم، ومن ثم كان لها دور كبير في الرسالة التي تنهض بها حينما تكون مقصداً من مقاصد الشاعر، يستهدفها في حياة الإنسان، وينشد لها مكاناً في قلب المتلقي، وقد عرض الدكتور الهاشمي لهذه القضية وفصلها<sup>(٢)</sup> مبيناً أنها:

أولاً: تمضي في الأدب الإسلامي بآفاق الإيمان إلى تحقيق ذات المسلم الذي كلفه الله بأمانة الاستخلاف في الأرض، من خلال كرامة المؤمن وخلوص نفسه وتجردها لله بالتقوى، الذي هو آفاق تمتد بشمولها مشاعر الإنسان المؤمن وسلوكه وإنجازاته وعمرانه للأرض، من متطلق الصلة الوثيقة بالله الطامعة في

(١) عبدالله عيسى السلامة: ديوان واجه في الله، ص ١٠٤-١٠٦ عن المرجع السابق، ص ١٢٨.

(٢) عادل الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي، ص ٥٤١، ٥٥٠ بتصرف.

ثوابه، ومن خلال الطاقات، التي تبتعثها العقيدة في الإنسان المسلم، ومن خلال رؤيا المؤمن التي عبر عنها عدنان النحوي بقوله:

وسما بك الإيمان حتى أبصرت عيناك بين ترابها الأجيالا  
ورأت به التاريخ يصنع أمة وعقيدة جبلت به الآمالا  
وثانياً: أن العقيدة هي التي تشد رابطة المسلمين إلى بعضهم، فهي الرباط الذي يضم المسلم إلى أخيه المسلم كالبنيان يشد بعضه بعضاً، تماماً كما صورها الشاعر شريف قاسم:

الله أكبر لم يزل بأذاني سر الخلود لآمة القرآن  
كم مزقت أمم وماد بركنها صرف الزمان وعاصف الحدثان  
والمسلمون يلم شمل شتاتهم رغم الحوادث هاتف الإيمان  
وثالثاً: أن الأدب الإسلامي يصور الإنسان من خلال فقدانه للعقيدة وانحرافه وضلاله، وانحصار تفكيره وشعوره في نطاق محدود، ومثاله على ذلك عمر بهاء الأميري:

أيها الصاحب إنها دورة الدهر كفانا في تيهنا دورانا  
نخر الهيرويين إنسان غرب العصـر نـر نخسراً فلم يعد إنسانا  
هو طوراً تقنية تنطح النـجـم سم وطوراً يقارب الحسيونا  
وبهذه الطريقة يكون الأدب الإسلامي قد نهض بهذه الوظيفة على مستوييها: مستوى البناء ومستوى التفريغ، أو مستوى التخلية والتحلية، كما قام بنقد العقائد الفاسدة، وبيّن ضررها على المسلمين والإنسانية جمعاء، ومن ثم نقول: إن هذه الوظيفة هي التي تمدنا بالأدب الاصيل الذي يخاطب الإنسان من حيث هو إنسان ليحرك فيه القطرة النظيفة وليربطه بالحق تعالى إذ «بالفن الاصيل يتحرك الإيمان في الأعماق، وبه يتلاشى التكرار الرهيب بكل سخفه

وعبثه، وتفتح أمام الإنسان عوالم رائعة بلا حدود، ورؤى تتجاوز مغاليق الملوكوت، وشفافية روحية تخلق بنا بعيداً وتضعنا بعد تجربة مشحونة في رحاب الله، حيث ننسى في لحظة الاستغراق والسجود كل ما يوحى بالسأم والرعب<sup>(١)</sup>.

## ٢- الوظيفة التربوية الأخلاقية:

وتبدأ في نظر عماد الدين خليل من تحقيق أكبر قدر من الانضباط الخلقي، وانتهاء بتنمية الحس الجمالي للإنسان المسلم. ويرى أن مرجعية الأديب المسلم في تبين القيم التربوية هو كتاب الله وسنة رسوله عليه السلام؛ فهناك السعي من أجل تحقيق النقاء الروحي، وتأكيد التوازن الفعال بين العقل والروح والجسد، والعلم والإيمان، وهنالك العمل من أجل تنمية قيم البطولة، وتعميق مواقف الرفض والثورة، وغير ذلك من القيم التي يتوجب غرسها وتنميتها في كيان الفرد المسلم لتعزيز شخصيته، وتأكيد الذات الحضارية لتجارب الصراع الفكري والحضاري والعقائد في عالم يفنى فيه من لا يملك شخصية قوية، ومن أمثلة ذلك: الاستعلاء على الدنس والمغريات، وتكوين التصور الشمولي للكون والحياة، وتجاوز التفكير الرومانسي، وإدانة الهروب والانزواء أو الذوبان والاندفاع والاندماج، وضبط الطاقة الجنسية المكبوتة وتنظيمها، ومحاربة الإحساس بالنقص، وغير ذلك من العقد والأمراض النفسية<sup>(٢)</sup>.

والحق أن هذه الوظيفة التربوية كانت قديمة في الشعر العربي، وقد لاحظ ذلك بعض المعتدلين من المستشرقين، فقال: «إن الشعر العربي في مجال الإحساس والشعور أنقى شعر عرفه الإنسان، فالأمانة والصدق، والشهامة

(١) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، ص ١٩٩.

(٢) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٨٢-١٨٣.

والصدقة، واحترام المرأة، وقرَى الضَّيف والكرم، وعظمة النفس والبطولة والفخر، هي بعض ما يتغنى به هذا الشعر، وهو يسمو به فوق شعر الأمم فحولة ونبلاء<sup>(١)</sup>.

على أن هذه الوظيفة - لكي تمارس بحق دورها - تحتاج إلى تربة صالحة؛ فلكي يؤدي الإبداع دوره البناء في التربية فلا بد له من التربة الصالحة والهواء النقي، والتحرر من قيود الذل والهوان، والقضاء على بطش السلطة ونزواتها وأهوائها<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا نجد نجيباً الكيلاني يعد الوظيفة التربوية للأدب وسيلة من الوسائل التربوية، ولكنها ليست هي الوسيلة المثلى، لذلك فإن على الأدب الإسلامي ألا يستسلم لوهم الغرور حينما يعتقد أن الإبداع الفني أو الأدبي هو الوسيلة المثلى للتربية، فالتربية الصحيحة تترعرع في ظل القدوة الحسنة أولاً، وتنمو في إطار الأسرة المسلمة والمدرسة والمسجد، وما الفن والأدب إلا وسيلة من الوسائل المكملة أو المدعمة لعملية التربية السليمة، متى استقام له الطريق، واتضح أمامه الرؤية، وسار في ركب الدعوة الإلهية التي تنشد السعادة والخير للجميع، ولا قيمة لإبداع يثير التمزق والتشتت في الشخصية أو يورثها مزيداً من العلل والأسقام<sup>(٣)</sup>. ولعل هذا التفكير هو الذي دفع محمد سعد فشنوان إلى أن يتساءل: «هل من الممكن أن تحمل التربية الفنية محل التربية الأخلاقية؟»<sup>(٤)</sup> والحق أن الفنون التي تفسد النوق الإنساني، وتنحرف بالإنسان

(١) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ١٢٧.

(٢) نفسه/ ١٢٧.

(٣) نفسه/ ١٢٩-١٣٠.

(٤) محمد سعد فشنوان: الدين والأخلاق في الشعر: النظرة الإسلامية والرؤية الجمالية، ص ٥٥.

عن الفطرة ليست من الفن الإسلامي في شيء، سواء من ناحية الشكل، أو من ناحية المضمون، أو حتى من جهة الموضوع، لأنه ليس هناك تربية إسلامية جمالية منفصلة عن بناء التربية الإسلامية العامة، بل إن التربية الجمالية داخلية في كيان التربية العامة، فهي سمة من سماتها وخاصة من خصائصها، فالجمال في الأصل لا يقوم بنفسه، وإنما يقوم بغيره من القيم، فكل من التربية والجمال يرتبط بالمنهج المعين والتصور المحدد، ومعناه - كما يرى أحمد صالح الشامي -: أن هناك مقياساً يرجع إليه حين تصاب المفاهيم بالخلل، ويصبح القبح جمالاً<sup>(١)</sup>.

وإذا حدث أن اختلفت موازين القيم لدى كائن ما، أو شعب من الشعوب، فإنه ليس من وسيلة - عندئذ - للإصلاح إلا التربية بمختلف طرقها، «والقرآن يستخدم القصة لجميع أنواع التربية والتوجيه، التي يشملها منهجه التربوي، تربية الروح وتربية العقل، وتربية الجسم»<sup>(٢)</sup>، وإذا كان القرآن الكريم قد استغل القصة في التربية والتوجيه، على سمو أسلوبه، ونقاء عبارته وجمالها، فإنه من الأولى أن يستخدمها الأديب اللبيب الذي عزم على أن يتحمل رسالة التبليغ الإسلامي، ذلك لما في القصة من سحر يسحر النفوس، فإذا القارئ أو السامع لا يملك أن يقف موقفاً سلبياً من شخصها وحوادثها، فهو - على وعي منه أو غير وعي - يدخل في مسرح الأحداث، ربما بسبب المشاركة الوجدانية، وربما بسبب الخيال الفعال، وربما بانفعال النفس بتلك المواقف والأحداث، حين يتخيل الإنسان القارئ نفسه في داخل الحوادث، وحين يتخيل أنه يعيش في هذا الموقف أو ذاك، ويروح يوازن بين نفسه وبين أبطال القصة، فيوافق أو يستنكر أو يملك الإعجاب، وبذلك تحقق القصة هدفها التربوي.

(١) صالح أحمد الشامي: التربية الجمالية في الإسلام، ص ٢٠-٢١.

(٢) محمد قطب: منهج التربية الإسلامية، ص ١٩٤.

وعلى هذا الأساس نجد أن النقد الإسلامي، بإدراكه هذا الميل الفطري إلى القصة، وإدراكه ما لها من تأثير ساحر على القلوب، فإنه يعمل على استغلالها لتكون وسيلة من وسائل التربية والتقويم، وهو يستخدم لذلك كل أنواع القصص التاريخية الواقعية بأماكنها وأشخاصها وحوادثها، ولكنها لا تخرج عن احتمالات يضعها خيال المبدع كإنسان طاهر نظيف، يستهدف إقامة صرح للقيم<sup>(١)</sup>.

وإذا كانت القصة القرآنية هي النموذج الحي للقصص التربوي، فإن الناقد محمد قطب يرى أن «ليس المقصود بالنظافة أن تعرض النفس البشرية بيضاء من غير سوء! صحيح أن القرآن يختار من نفس بطل القصة اللفظة المترفعة المستعيلة النظيفة الرائقة الشفيفة، التي تصلح للقدوة وتغري بالارتفاع، ويختار من نفوس المنحرفين اللفظة التي تصور سواد قلوبهم وسوء انحرافهم، لتصلح للتنفير من أفعالهم والاعتبار بمصايرهم، وهذا منطقي مع أهدافه فضلاً عن أنه كله حقائق، إلا أنه في لقطات أخرى - وخاصة في القصص الطويلة التي تتسع للعرض والتحليل - يعرض النفس البشرية كاملة، بكل ما فيها من لحظات الضعف البشري. كل ما هنالك أنه لا يصنع ما تصنع الفنون "الواقعية" الحديثة المستأثرة بالتفسير الحيواني للإنسان، ولا يجعل من لحظة الضعف بطولة تستحق الإعجاب والتصفيق والتهليل! إنه يعرضها عرضاً واقعياً خالصاً، ولكنه لا يقف عندها طويلاً، وإنما يسرع ليلسلط الأنواع على لحظة الإفاقة، لحظة التغلب على الضعف البشري؛ لأنها هي الجديرة فعلاً بتسليط الأنواع عليها، وهي في حقيقتها هي الإنسان الذي كرمه الله وفضله على كثير من الخلق، وعهد إليه بالخلافة الراشدة في هذه الأرض»<sup>(٢)</sup>.

(١) منهج التربية الإسلامية، ص ١٩٣.

(٢) نفسه/ ١٩٦.

لقد كان الفن مريباً بصفة مجملّة، ولكن خصص الحديث هنا عن القصة، من حيث إنها الوسيلة التي استخدمها القرآن، إلى جانب التعبير الجمالي الثري الخاص. لذلك أعود فأقول: إن الفنون الأدبية بكل أنواعها تصلح للتعليم والتربية، للكبار والصغار، وإذا كانت العبارة الشهيرة التي تروى لأحد كبار المسرحيين: «أعطني مسرحاً أعطك شعباً» قد أراد بها بيان الدور الذي ينهض به المسرح في صقل العقول وتربية النفوس، فإنها تصلح لأن تطلق على الفنون الأدبية كلها، بل الفن بصفة مطلقة. وإذا كان النقاد في عصر جون دريدن قد اتفقوا على تعريف المسرحية بأنها «صورة للطبيعة البشرية تمتاز بالصدق وتسم بالحياة تمثل عواطفها وخصائصها العقلية وتقلبات اللحظة التي تتأبها، وذلك بغية إمتاع الإنسان وتعليمه»<sup>(١)</sup>، فإن غاية الفنون لدى الأسوياء من الناس إنما هي الإمتاع والتربية والتعليم.

وعلى هذا سنعطف غاية الشعر، والمقال الفني، وأدب الأطفال - خصوصاً على غاية المسرح - لنربط كل ذلك بالنسبة إلى نظرية الأدب الإسلامي بالغرض القصصي القرآني ومقاصده، وسنعود إلى هذه الوظيفة في موضع لاحق، لنرى على الخصوص كيف ينظر السند إلى أدب الأطفال وهو يحقق هذه الوظيفة السامية؟ على أنه ينبغي الإشارة مسبقاً إلى أن هذه الوظيفة التربوية لا يمكنها أن تنهض بدورها إلا في ظل العقيدة، التي «هي المحور الذي تشد إليه الخيوط جميعاً، فهي التي تجعل للعمل الصالح باعثاً وغاية، فتجعل الخير أصيلاً ثابتاً يستند إلى أصل قوي لا يتزعزع مع الأهواء والشهوات والميول»<sup>(٢)</sup> مما يجعل الفن ينضبط حين يستخدم الوسائل الحسية، التي عييت عليه على لسان برونطير

(١) ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص ١٢٠.

(٢) في ظلال القرآن: ٤ / ٢١٩٣.

الذي ذهب إلى أن الفن يكون غير أخلاقي من واقع تكوينه الداخلي، لأن كل تعبير فني - في رأيه - يضطر لكي يصل إلى الناس، إلى أن يلجأ إلى الوساطة، وهذه الوساطة ليست وساطة الخواص فحسب، بل اللذة الحسية التي قد تعرض أرواحنا للخطر<sup>(١)</sup>.

### ٣- الوظيفة السياسية:

وفيها ينهض الأدب بالتعبئة السياسية على المستوى الداخلي، لكي يجسد أمام وعي الناس أهدافهم الضائعة وآمالهم المرتجاة، والمصائب التي تحيط بهم، والمؤامرات السياسية التي تحاك ضدهم، وذلك لبث روح الثورة ضد الظلمة والظالمين. كما ينهض بها على المستوى الخارجي ليجمع وحدة المسلمين، ويذكر فيهم المشاعر الدينية التي توحد صفهم لتجعلهم كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضاً. إن هذه الوظيفة هي المعامل الذي يشد ملايين المسلمين على هم واحد وإحساس واحد ورؤية واحدة ومصير واحد. لقد بعثتهم السياسات، فأحرى بهم أن توحدهم الكلمات<sup>(٢)</sup>. وهكذا يتبين لنا أن الأدب الإسلامي قد يتدفق شعاعاً وردياً يغني للتناغم والتآلف والانسجام، وينصب أحياناً أخرى ناراً تحرق الدنس والشوائب، وثالثة يتفجر حمماً تقذف الطواغيت، وتلوي أعناق الذين يعبدون الناس للناس من دون الله<sup>(٣)</sup>.

ومن هنا يتبين أن الأدب الإسلامي جناح من أجنحة الثورة الإسلامية، إن الأقسام - في هذه الحال - سيوف من سيوف الله، يرفعها الفنان المسلم ليستنهض هم الآخرين، وليستفز حماسهم للثورة، أو لكي يشارك بقدرته

(١) محمد سعد فشان: الدين والأخلاق في الشعر، ص ٥٤٥.

(٢) حماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٧٦-١٧٧.

(٣) نفسه/ ٨٧.

الفئة على الصياغة إخوانه في ساحات الجهاد؛ هم بالسكين والرصاص والقنبلة والصاروخ، وهو بالكلمة والصرخة والحركة والأصواء والألوان والظلال<sup>(١)</sup>.

إن الفنان المسلم لا بد من أن يثور على الواقع الموبوء، لكي يعيد صفاء الإسلام، ويحقق الجدوى والأمل والانسجام، ذلك لأن الفنان المسلم، الذي يحيا واقعا لا إسلاميا، يمكن أن يتعرض في أية لحظة للخروج عن الطريق القويم. ومن هنا كان الضمان الوحيد الذي يقترحه عماد الدين خليل كامنا في الثورة من أجل إعداد الأرضية التي تمكّنه وإخوانه من أن يعيشوا بسلام وجدوى وتقدم، وتمنحهم الحرية الكاملة في الحركة وتحقيق الخلافة في الأرض<sup>(٢)</sup>.

إن المظالم في المجتمعات الإنسانية كثيرة، وإن رسالة الشاعر في هذه الحال أن يرفع الظلم الذي تنطوي عليه هذه المجتمعات، ولكن ينبغي أن يمتلك المقاييس السليمة لمعرفة هذه المظالم، لا بد من أن يعرف الحق والعدل والمساواة كما يحددها الكتاب والسنة، وكما يرسم معالمها التصور الإسلامي النظيف، لأن العمل في غياب هذه المعالم هو الثورة بغير منهج، وهو الفوضى التي كثيراً ما تكون سببا في انتحار الثورة نفسها. ولا بد من أن يتحدد بعد الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر تحديداً واضحاً في تصور الأديب الثائر على الطغاة، ليتمكن من ممارسة رسالة التغيير الأدبية، ولعل الدكتور النحوي حين ربط رسالة الأديب المسلم بمصطلح الجهاد، كان يعني هذا التغيير المنضبط. لذلك تساءل: «وكيف يكون الأدب إسلامياً إذا هان دون الجهاد، وضعف أمام الجلال، وانزوى يجتر فلسفة على أرائك الاستسلام، ومهود العجز والهوان؟... هدف

(١) عماد الدين: في النقد الإسلامي المعاصر، ص ١٩١.

(٢) نفسه/ ٢٠٨٢-٧.

عظيم لامة عظيمة، الجهاد في سبيل الله بكل أبوابه ويكل أسلحته ويكل ميادينه، والكلمة أسرع من النبل، وأمضى من النصل، والأدب الإسلامي يرتوي في ميادين الجهاد وينضّر من ساحات الجلال<sup>(١)</sup> إن الأدب الإسلامي لا يستكين لهوان، ولا يرضى بظلم، ولا يتوانى عن جهاد<sup>(٢)</sup> فالأدب الإسلامي ليس باباً من أبواب اللهو للمسترخين واللاهين، ولكنه باب من أبواب الجهاد، فهو جهاد باللسان، وهو كنضح النبل في الأعداء تماماً، كما حدد له رسول الله ﷺ هذا الهدف بقوله: «إن المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه، والذي نفسي بيده لكان ما ترمونهم به نضح النبل»<sup>(٣)</sup>.

على أن هذه الوظيفة تحتاج إلى صبر وإلى شجاعة نادرة؛ لأن صاحبها مهدد أبداً بالمقصلة، سواء في عهود الاستعمار التي تحدى فيها الشاعر مفدى زكرياء كل وسائل الإعدام غير مبال؛ إذ قال:

وتعالى مثل المؤذن يتلو	كلمات الهدى ويدعو الرقودا
اشنقوني فلست أخشى جبالا	واصلبوني فلست أخشى حديدا
وامثّل سافراً محياك جلا	دي ولا تلتشم فلست حقودا
واقض يا موت ما أنت قاض	أنا راض إن عاش شعبي سعيدا
أنا إن مت فالجزائر تحيا	حرة مستقلة لن تبيدا <sup>(٤)</sup>

أو في عهود مواجهة الطفافة من الحكام المستبدين، الذين يريدون من الشعر

(١) النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعاليته، ص ٢٠١.

(٢) نفسه/ ٩٥.

(٣) سند الإمام أحمد: ٤٥٦/ ٣. وانظر كتاب الأدب الإسلامي إنسانيته وعاليته، ص ٩١.

(٤) مفدى زكرياء: اللهب المقدس، ص ١٠، من قصيدة نظمها ليلة تنفيذ حكم الإعدام في الشهيد أحمد ربانه.

أن يكون وسيلة تنويم مغناطيسي، فأبى إلا أن يكون عند الشاعر المسلم قبلة ورسالة. «إن التزام الشاعر الإسلامي التزام مُرَّحاً، غالباً ما يبدأ بالقلم وينتهي بالإعدام، وكثير من الشعراء الملتزمين إسلامياً، التفت حبال كلماتهم حول أعناقهم، وطعنوا بأقلامهم وهم في العشرينيات أو الثلاثينيات، ومع ذلك فركب الشعراء مستمر، والمقصلة تعمل، والحياة تتحرك باتجاه الإسلام، ما عرفت البشرية منذ قرون فثكاً بالمسلمين يضارع فثك حكامهم بهم اليوم، وفي الوقت نفسه ما عرفت تحركاً للإسلام منذ قرون يضارع تحركه اليوم، كلما ازدادت متوالية البطش سرعة، ازدادت متوالية التحرك الإسلامي جموحاً، وكلما اكفهر الأفق ازدادت كوة الأمل اتساعاً، وترقب المؤمنون نصر الله»<sup>(١)</sup>.

إن الوظيفة السياسية للأدب الإسلامي من أشق الوظائف؛ لأنها من جهة تحتاج إلى جرأة وشجاعة، ومن جهة أخرى تستلهم من القيم الإسلامية التي لا تسمح للأدب حين ينقد أن يتزل إلى الألفاظ البذينة، كما ترغمه أن يرقى إلى مستوى الطرح الجليل كبديل للموضوع المنقود، ومن ثم يصبح النقد السياسي الذي يمارسه شاعر ماهر مثل نزار قباني دون مستوى ما يطمح إليه الشاعر المسلم، ولأنها من جهة ثالثة تستخدم أساليب فنية لذلك معاقل الطغاة مما يوجب مراعاة الجوانب الفني لئلا يسقط الشعر في المباشرة الساذجة.

إن مما يجعل هذه الوظيفة صعبة التحقيق بحيث تحتاج - فعلاً - إلى شاعر متمكن وقوي هو الجمع بين السياسي والديني والعقدي في آن واحد، ذلك لأن العقل الإسلامي السوي لم يعرف القسمة بين الدين والسياسة إذ ظل تلازمهما أمراً مفروضاً منه على الأقل بحكم طبيعة التكاليف الشرعية، التي تغطي الواقع

(١) أحمد سلم ساهي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ٨٩-٩٠.

الإسلامي كله، كما يقول فهمي هويدي<sup>(١)</sup>. وهي لذلك تحتاج إلى أمثال سيد قطب الذي قيل بشأنه: «إن إيديولوجية الخطاب القطبي سياسية بالأساس، تتصل بمجالات الفكر والحركة على صعيد الدولة والمجتمع وتوجه صوبها، وتقوم بفعل ديناميات الإرادة والإيمان، وإلهاب الخيال وحرارة الانفعال على إطلاق قوة دافعة تعين على ترسيخ الإحساس بغاياتها»<sup>(٢)</sup>.

#### ٤- الوظيفة الاجتماعية:

هذه الوظيفة لها طبيعة نقدية، إذ تستهدف نقد المجتمع من أجل إصلاحه ولكنها تختلف في نقدها عن الوظيفة السياسية، لأن هذه لها طبيعة إصلاحية، إذ لا يعقل أن تعمل على هدم المجتمع، أما الأولى فطبيعتها ثورية تعمل على قلع جنور الظلمة والظفارة.

ثم إن الوظيفة الاجتماعية قد تجعل من الأدب الإسلامي - كما يرى عماد الدين خليل - وسيلة لإغناء التجربة الاجتماعية الإسلامية، وحمايتها وتحسينها ضد عوامل التفكك والتحلل والغربة والفناء، وغير ذلك من الأمراض التي تسلبت إلى هذا المجتمع من وسائل الثقافة الغربية من جهة، ومن التدهور الأخلاقي، الذي أصاب المجتمع الإسلامي في فترات الفتن المختلفة، حين نقضت هذه المجتمعات مطالب عقيدتها والتزاماتها الاجتماعية عروة عروة، وتآمر عليها التآمر، لتحقيق هذا الانسلاخ، ولكن تأمرها على نفسها بالجهد والإغراء والضعف وعدم اتقاء الفتنة كان أكبر<sup>(٣)</sup>.

وهذه الوظيفة تمارس فوق ذلك دورها من جهتين؛ فهي تعمل على بناء

(١) محمد حافظ دياب: سيد قطب: الخطاب والإيديولوجيا، ص ١٣١.

(٢) نفسه / ١٣٧.

(٣) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٧٧.

النماذج الاجتماعية المرجّعة، في مقابل هدم النماذج القبيحة، التي تسيء إلى المجتمع، على أن هذه المزدوجة التي تعتمد البناء والهدم تسعى في النهاية سعياً واحداً، هو بلوغ الأحسن<sup>(١)</sup>.

على أن عماد الدين لم يحدثنا عن التصور السليم الذي ينبغي أن يتسم به الأديب لكي يتمكن من تجاوز الواقع إلى رسم النموذج الأمثل، الذي يكون فيه الناس في توأدهم وتراحهم كمثل الجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى، ويكون في المجتمع مشكلاً لخير أمة أخرجت للناس تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر وتؤمن بالله. وأكثر من ذلك لم يتطرق إلى ضرورة الثورة الاجتماعية في المجالات المختلفة، صحيح أنه قد أشار في سطور - في غير هذا الكتاب - إلى أن مما يؤخذ على الفن الماركسي أن «الأرضية والهدف لن تقدم لنا أبداً ما يريده أصحاب هذا الفن من خلق الوجدان الثوري في نفس الإنسان، وبعث التمرد على الظلم والتفاوت الطبقي في ذاته، إن ما تقدمه لنا هو الحس الكتيب الثقيل المشدود إلى الأرض، والشعور العميق بالفهر المادي المسلط على الإنسان بالاحتمية، التي تحكمه من خارج، وتسد منافذه الباطنية والخارجية إلى الحرية، إلى تجاوز الطعام والشراب صوب عالم القيم والمعتقدات، والانفتاح على مساحات الكون الواسعة الممتدة بلا حدود»<sup>(٢)</sup>.

وهذا يدل على وعيه الكامل بأبعاد هذه الوظيفة، لا سيما وهو الرجل الذي يعنى بالتاريخ ويفهمه، ولكنه مع ذلك لم يعط هذه الوظيفة المهمة حقها من الإيضاح، وهو يعلم أن الانتقاد الذي يوجه للمشروع الإسلامي دائماً يأتيه من هذه الزاوية. لذلك لا بد من البحث عن الإجابة عند غيره. لقد بين الدكتور

(١) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، ص ١٧٨.

(٢) نفسه، ص ٢٠١.

نجيب الكيلاني في بعض الإشارات الموجزة كذلك أن «الأدب الإسلامي حينما يحتفي بقضايا المجتمع والمصر، فإنه يتجه نهج القرآن الكريم، وأحاديث نبينا المختار، صاحب الرسالة العظمى عليه الصلاة والسلام»<sup>(١)</sup>. ولكن هل يكفي أن نحيل إلى القرآن والسنة مشروعاً اجتماعياً يكون الأديب الإسلامي اليوم في أشد الحاجة إلى توجيهات المنظرين والنقاد، لتتضح لهم المعالم الأساسية التي تعين على المعالجة الفنية، التي تنبني على تصور واضح لهذا المشروع؟

أطرح هذا السؤال، وأنا أعلم أن الناقد نفسه كان قد تساءل عن علاقة الأديب المسلم بمجتمعه: هل هي علاقة تعكس استجابة الأديب لواقع المجتمع والتعبير عما يدور فيه؟ وانتهى إلى أن توقف رسالة الأديب عند هذا، يعني سلبية هذا الدور؛ لأن المجتمع عندئذ سيبقى على فساد، وأن «المسؤولية الأدبية» و«الرسالة» ستعلمان، وسيصبح الالتزام ضرباً من الجمود، وستطمس معالم التغيير الإيجابي والتطوير، ويصبح الأدب مجرد تسلية وترفيه، وهو ما تنفر منه طبيعة الأدب الإسلامي، لأن الإسلام حركة ونمو وفعل متواتر، وصعود دائم، وغايات وآمال تصب في الغاية الكبرى التي هي عمران الأرض<sup>(٢)</sup>.

إن نجيب الكيلاني يرى أن علاقة الأدب الإسلامي بالمجتمع تستمد خيوطها من التصور الإسلامي العام، وأن هذا الأدب لا ينظر إلى المجتمع «نظرة دونية» مهما تاورت ذلك المجتمع نوب الفساد والانحلال والفضلال، فالمسؤولية المقدسة تجعله يستهدف التوازن النفسي والاجتماعي الصحيحين، ذلك الذي ينطلق من موقف إيماني له مبادئ وثوابت من شأنها أن تجعل النظرة الأدبية للمجتمع نظرة الطيب لمرضه، حيث تقتضي هذه العلاقة الحب والفهم والولوج

(١) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ١١٥.

(٢) نفسه/ ١١٦.

إلى القلوب لتحقيق الثقة والإيمان والأمل والقناعة الخاصة، ومن ثم يتولد الموقف الإيجابي، الموقف الذي يتحول إلى ممارسة وتغيير نحو الأفضل<sup>(١)</sup>.

وبناء على هذا، فإن الأدب في رأي نجيب الكيلاني يحرص على صدق التعبير عن الحياة والإنسان، والبناء لا الهدم، وإحياء الأمل، ومطاردة أشباح اليأس، والتبشير بعالم أفضل، واحترام كرامة الإنسان وحرية وجهده، وترباط الفرد والأسرة والمجتمع، وإبراز الداء والتشجيع على البحث عن الدواء، والوقوف إلى جوار الضعفاء والمقهورين والمخاطئين، ومدهم بما ينفي شوائب حياتهم، ويسمو بهم إلى آفاق العزة والقوة والطهر والتوبة<sup>(٢)</sup>.

فالأدب الإسلامي - إذاً كما يعرفه - لا يناقش المجتمع، أو يمالي السلطة الجائرة، أو يعتصم بالجمود والتخلف والرجعية الفاسدة، أو يتكلف حلولاً لقضايا الناس وعللهم لا تمت إلى الواقع بصلة، وإنما هو أدب يستهدف تكوين المجتمع المسلم، ويهتم بأمراضه الأخلاقية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، ويثير في النفوس الرغبة في العمل الجاد والبناء الصامد، وينشر قيم العدل والمساواة والحب وفعل الخيرات، ويحارب المظالم والردائل والمفاسد وصور الاستغلال والإباحية، ويربط حياة الفرد وحركة الجماعة بآداب ونظم وشرائع محكمة، هي مقياس الإيمان الصحيح، الذي يربط هذه الوظيفة بالوظيفة الأساسية<sup>(٣)</sup>.

وعلى هذا الأساس، فإن الأدب الحق إنما هو من يتخذ موقفاً عقائدياً وفكرياً يستمد من الوظيفة الأولى، وبذلك يؤثر في المجتمع تأثيراً بناءً ومنظماً؛

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ١١٧-١١٨.

(٢) آفاق الأدب الإسلامي، ص ٧١-٧٠.

(٣) نفسه ١٠١.

لأن النص الأدبي عندئذ يتشكل في تشخيصه لمشكلات المجتمع وسليباته واحتياجاته وفق تصور متكامل الجوانب؛ فالأديب الإسلامي يتواءم مع هذه المفاهيم الاجتماعية للأدب، ما دامت العلاقة بين الأدب وبين الحياة واضحة في فكره، فهو يدرك أبعاد رسالته، ويعي تجاربه الحضارية، ويفهم التلاحم الوثيق بين المبادئ الإسلامية وبين حركة الحياة على مدار العصور. ولذلك نجده لا يكتفي بالتعبير عن الحياة أو تصوير مشاهدتها، ولكنه يعمد إلى نقلها وتفسيرها، متخذاً من التأثير في المتلقي هدفاً أساسياً، متجنباً التصوير الفوتوغرافي، والنقل الحرفي، الذي لا يسهم كبير إسهام في الرسالة<sup>(١)</sup>. على أن ذلك لا يعني استخدام أسلوب الكذب والتسويق غير الأخلاقي، الذي كثيراً ما يزري بالفن، وإنما يعني الصدق الذي يبنى على أسس ومقاييس إلهية موضوعية. تلك التي تقدم "الحل الإسلامي" للمجتمع<sup>(٢)</sup>، الحل الخالد الذي يحتفظ أبداً بالثوابت التي لا تقبل التفسير، لأنها لصيقة بطبيعة الإنسان وجوهره، ويعمل على تطوير المتغيرات التي تخضع للظروف الزمانية والمكانية والأعراف، هذه التي تعالج في الواقع مما أطلق عليه الدكتور عدنان النحوي "الأهداف المرحلية" التي تنشأ من أمرين: منهاج الله والواقع الذي تمر به الدعوة ويعيشه الأدب، وبلغة أخرى: العقيدة والواقع<sup>(٣)</sup>.

ومع كل ذلك فإن النقاد قد أهملوا جانباً هاماً في هذه الوظيفة، وهو موقف الأدب من وسائل الإنتاج، تلك التي يعدها المنهج الماركسي رأس الزاوية في قلب وجه المجتمع وأنظمة الحكم!

(١) آفاق الأدب الإسلامي، ص ١٠٠.

(٢) نفسه/ ١٠٣.

(٣) الأدب الإسلامي إنسانيته وعاليته، ص ١٠٤.

## ٥- الوظيفة النفسية أو "التطهير":

لقد تأثر عماد الدين خليل بفكرة التطهير أيما تأثر حتى قال: «إننا نستطيع أن نتصور كيف يلعب الأدب الإسلامي دوره في التطهير والتحرير»<sup>(١)</sup>، ويبدو أنه يرى أن الأمراض النفسية التي يعاني منها المسلم المعاصر لم يشهد لها تاريخ الإسلام مثيلاً نتيجة ضغوط حضارية مادية، وعلمانية وسياسية واجتماعية وإعلامية يعيشها اليوم. ومن ثم لا بد من أن يتحرر منها، بل وليس من وظيفة حتمية للأدب كالوظيفة النفسية لتطهره من مخاوفه وهزائمه وعقده ويستعيد توحده وتحرره واعتداده. ثم يقترح المنهج الصالح لذلك، مبيناً أن تحليل معاناة المسلم وتفكيك عقدها، وفك ارتباطاتها المؤلمة في طبقات نفسه العميقة، لن يعينه على رؤية البعد النهائي لشقائه فحسب، ولكنه قد يعينه كذلك على ممارسة ما يسميه علم النفس بالتصعيد، أي تحويل هذه الآلام والعذابات إلى طاقة إبداعية قد تخدم ما يعتقده ويؤمن به من قريب أو بعيد، إن نمذجة الأزمات التي يعانيها الإنسان المسلم المعاصر - إذا صح التعبير- وتجسيدها بلغة الفن سوف تجعل كل واحد من هؤلاء يدرك أنه ليس وحده في ميدان العذاب، وأن آلاماً مؤلفة من بني جلدته يعانون مثلما يعاني، وسوف تمكنه - وهذا هو الأهم - من التفوق على مأساته، والانطلاق إلى أهدافه، وهو أكثر قدرة على المقاومة والتحمل، متحرراً حتى الأعماق من كل إسقاط قد يعيق تقدمه ويشله عن مواصلة الطريق»<sup>(٢)</sup>.

ومن الواضح أن هذا المنهج الذي يقترحه - ينهض بمهمتين أساسيتين: تفكيك العقد ثم تصعيد الطاقة، كما ينهض بمهمة خلق الشعور الجماعي

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٧٩.

(٢) نفسه.

بالاشتراك في تلك الأزمات النفسية، مما يدفع إلى الانطلاق والتحرر.

ولكن الدكتور عماد الدين لم يبين في الحقيقة كيف يمكن أن يتم ذلك؟ ليس من المحتمل إذا شعر الإنسان المسلم بعموم الأزمة أن يدعوه ذلك الشعور إلى الاستكانة والاستسلام والإحباط؟ وربما بحث - بدلاً من الثورة والتغيير - عن أسلوب للتكيف مع الواقع؟ إن الذي يؤكد علماء النفس - والذي ستطرق له في موضع آخر بصفة أوضح - أن الأديب يمكن أن تكون له مهمة في الحياة الاجتماعية، ولا سيما في الصراع الباطني الذي يكاد أن يمزق الحياة بين التغيير والثبات<sup>(١)</sup>، كما أن الذي يدفعه إلى الكتابة قد يكون - كما يرى ثاولس - هو ذلك الخلل الذي يراه في المجتمع ولا يرضيه، فينتقل ليبحث له عن الحل الذي يرضيه<sup>(٢)</sup>، كأن يقدم الأديب المسلم "الحل الإسلامي" بديلاً، وكذلك يرى كودول: أن حجر الزاوية في تفهمنا للإبداع الفني هو تتبع عملية التفسير التي يمارسها الشاعر بالنسبة إلى جموع الأنا المحيطة به، بل إن تتبع هذه العملية هو حجر الزاوية في فهم الإبداع أيًا كان علمياً أو فنياً، غير أن العالم يقصد إلى التغيير في العالم المحسوس، أما الفنان فيقصد إلى التغيير في وجدان أبناء مجتمعه، والشئ الذي يسر لهذا التغيير أن يأخذ مجراه هو وجود تشابه بين أحاسيسنا نحن أبناء المجتمع الواحد<sup>(٣)</sup>.

وليس من شك في أن هذه المهمة - التي يتميز بها الأديب أو الفنان بصفة عامة - هي التي يقرها النص القرآني على أنها قاعدة أساسية، قال تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ﴾ [الرعد: ١١].

(١) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص ١١٣.

(٢) نفسه / ١٩ - ١٢٠.

(٣) نفسه / ١٢٠.

فتفسير النفوس أو الوجدانات والمشاعر هو الطريق السليم لإحداث الهزات الاجتماعية البناءة، وذلك طريق يتم مضبوطاً بحدين روحين هما: "الوعد" و"الوعيد"؛ فين هذين الحدين - كما يقول مالك بن نبي - تقف القوة الروحية متناسبة مع الجهد الفعال، الذي يبذله مجتمع يعمل طبقاً لأوامر رسالة، أعني طبقاً لغاية، فالقوة الروحية التي تتطابق مع العمل المثمر الفعال تقع بين حالين من أحوال النفس، لا يوجد وراءهما إلا الحمول والرخاوة في جانب، واليأس والعجز في جانب آخر<sup>(١)</sup>.

فالأديب لكي يحقق هذه الوظيفة النفسية لا بد من أن ينجح في أن يضع المتلقي بين هذين الحدين، وإلا فإن عمله سوف لن يزيد على المهمة التطهيرية البسيطة التي تحدث عنها أرسطو، والتي تعني «أن الموسيقى ومسرحية "المأساة" والشعر كلها تنقي الروح، عن طريق إخلائها من الفائض الموجود بها، ومن الألم وإضرار العواطف الجارفة»<sup>(٢)</sup>.

ولكن أهمية هذه الوظيفة ينبغي أن لا يغلو الكتاب في اعتمادها لثلاث تحول الرواية إلى علم، فالغلو في التحليل النفسي يحيل القصة تسجيلاً لمشاهدات معملية أو محضراً لجلسة تحليل نفسي<sup>(٣)</sup>.

## ٦- الوظيفة التاريخية:

ويعني بها عماد الدين خليل: ممارسة العمل الأدبي مهمة تصوير وتمثيل وتثبيت وتوثيق بعض التجارب الإسلامية التاريخية الموطورة زماناً ومكاناً، كي يحفظها من الضياع أو التحريف. وهي مهمة تختلف عن مهمة التاريخ؛ لأنها

(١) مالك بن نبي: ميلاد مجتمع، ص ٢١-٢٢.

(٢) محمد سعد فشنان: الدين والأخلاق في الشعر، ص ٥٧.

(٣) سيد قطب: النقد الأدبي وأصوله ومناهجه، ص ٨١.

تستخدم لغة خاصة تسعى إلى ما يشبه الاستعادة أو الإحياء من أجل عرض التجربة التاريخية كما لو كانت تحدث الآن، وذلك لأن الفنان يتمعن الداخل، ويمد رؤيته إلى الأعماق، إلى الوقائع والشخص والاحداث، وهي تتخلق وتتفاعل، مما يعين على حمل الطابع التأثيري لهذه التجربة<sup>(١)</sup>.

إن إشارة هذا الناقد إلى وظيفة سامية حقاً قد ينهض بها الأدب أكثر من غيره من الفنون الأخرى، هامة ولا شك، ولكن مع ذلك يبقى الأديب في حيرة من أمره في بعض الجوانب التي يتميز بها الأدب وهو يمارس هذه الوظيفة التاريخية، فمن حقه أن يتساءل عن مقدار "الصدق" و"الواقعية" اللذين في الأدب الذي يجمع بين التاريخ والفن؟ فنحن نجد مثلاً شارون تيرنو يرى أن من واجب الكاتب أن يكون أكثر واقعية إذا أراد أن يثير حفيظة قرائه على المظالم<sup>(٢)</sup> ونجد في الوقت نفسه «يعلن الحرب على المؤلفين الذين ينقصهم العلم ولم يعرفوا كيف يلاحظون، وعلى المؤلفين الذين ينقصهم الخيال، ولم يعرفوا كيف يصورون»<sup>(٣)</sup> فالضرورة الفنية تقتضي الخيال الخلاق المبدع، والحقيقة العلمية تتطلب الواقعية والصدق الأخلاقي، علماً أن الحدث الذي يكتب عنه الأديب هو بمثابة المادة الخام أو المضمون الفكري الذي يستقي منه شكله الفني المميز، فضلاً عن كون كل حدث من الأحداث له جانبان: جانب مؤقت مرتبط بالظروف الراهنة المؤدية لوقوعه، وجانب مطلق ينبع من القيمة الفكرية والأخلاقية والإنسانية<sup>(٤)</sup>، مما يجعل ارتباط العمل الذي يتخذ من التاريخ وظيفة

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٨٠.

(٢) إيرني نف: للورخون ودوح الثمر: دراسة لإسهام الأدب والمعلومات الأدبية في تدوين التاريخ منذ عهد

فولتير، ص ١٤٩.

(٣) نفسه/ ١٥٠.

(٤) نبيل راجب: التفسير العلمي للأدب، نحو نظرية عربية جديدة، ص ١٤٩.

- كالرواية والمسرحية مثلاً - يحتاج إلى مقدار هائل من العاطفة الدينية التي تبلور العقيدة، لا يقل عن مقدار عظيم من التقنية الفنية والتعبيرية، ذلك لأن العقيدة تعمق الوعي بإنسانية الإنسان، والتقنية تحفظ الأدبية من التلاشي، والعاملان متضافران لحفظ العمل الفني من التسطح المشين.

ولكن ماذا بالنسبة للفن، ولاسيما فن الرواية التاريخية، التي لم تسطح فقط الفن الروائي، ولكن عملت بجهد من أجل التحريف التاريخي والتزييف الفكري، كما الحال في روايات جرجي زيدان التاريخية وغيره؟

لقد أصاب الدكتور نبيل راغب حينما وصف رأي جرجي زيدان في روايته الحجاج بن يوسف وفي منهجه في الكتابة الذي قال فيه: «وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستفادة منه... وندمج في مجالها (أي الحديث التاريخي) قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها»<sup>(١)</sup> قائلاً: «وهذا الرأي البدائي الذي يعبر عنه جرجي زيدان فيما يختص بالرواية التاريخية، يدل على المحاذير التي يتعرض الروائي التاريخي للوقوع فيها»<sup>(٢)</sup> إذ عندئذ يقتصر دور الرواية على الزخرف الخارجي المشوق للاطلاع على التاريخ كما فعل جرجي زيدان - مثلاً - في رواياته التاريخية»<sup>(٣)</sup>.

من البدهي أن تسقط هذه الروايات فنياً وفكرياً وعاطفياً؛ لأنها كانت تفتقر إلى معايشة التجربة بصدق. فلقد «حاول جرجي زيدان أن يقدم التاريخ الإسلامي في سلسلة من الروايات، وللأسف كانت ميتة الروح جافة الينابيع،

(١) الظير العلمي للأدب، ص ١٥٤.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه / ١٥٣.

فظهر الخلفاء وأعلام الحرية والفكر الإسلامي نماذج سيئة التقديم، تفقد عنصراً أصيلاً من عناصر وجودها، بل جل وجودها. إن كلمات الصدق والشجاعة والورع والإيمان والرحمة، إذا جاءت بمفردها عارية من الإشراقات الروحية التي يشعها البناء الفني، أصبحت مجرد كلمات عملة لا توحى بشيء. ينتصر طارقي ابن زياد في ظروف قصة حب عجيبة، ويتنصر المسلمون في معركة لمجرد خيانة تافهة في صفوف الأعداء، انتصارات يؤدي إليها مغامرات حب أو حركات جاسوسية أو مؤامرات ساذجة<sup>(١)</sup>.

ما موقف الرواية التاريخية الإسلامية من هذا النمط؟ إن سمير الصائغ يرى أن «يكون الفن الإسلامي مصححاً للفن البيزنطي، على غرار ما صححه الدين نفسه على صعيد المعتقد الإيماني»<sup>(٢)</sup> وهذا لن يتم - طبعاً - إلا بالإبداع الذي ينطلق من التصور الإسلامي الصحيح، ومن الحدث التاريخي الذي يريد تصحيحه ذلك؛ لأن الذي حول بسرعة مدهشة التأثيرات البيزنطية والفارسية والشرقية إلى خصائص وصفات، إنما هي المبادئ الفلسفية والجمالية نفسها التي تنحدر من الدين الإسلامي، أو من الفهم الإسلامي للإنسان والعالم، لا أننا أمام الفن الإسلامي لا نستطيع أن نبتعد عن مبدأ التوحيد، ذلك المبدأ الجوهرية الذي صحح بدوره أفكار التوحيد السابقة للإسلام، الذي شكل نظاماً عاماً للدين والحياة بشتى مظاهرها<sup>(٣)</sup>.

#### ٧- الوظيفة المنهجية (الجمالية):

وقد عرفها عماد الدين خليل بأنها «هي أن يكون الأدب الإسلامي عنصر

(١) نجيب الكيلاني: الإسلام والمذاهب الأدبية، ص ٢٥.

(٢) الصائغ: الفن الإسلامي، ص ٣٦١.

(٣) ٣٦١/٣٦٠ نسف.

توازن منهجي في طرح المعطيات الإسلامية على المثقف المعاصر»<sup>(١)</sup>.

ويبدو لي أن هذه ليست وظيفة للأدب الإسلامي إلا إذا كان يقصد إلى الوظيفة الجمالية التي تسمو بالنوق نحو الجمال والجلال والكمال، وأذهب إلى هذا الظن بسبب قوله - وهو بصدد توضيحه لهذه الوظيفة -: «إن افتتاح المسلم على التعبير الأدبي يمنحه - ولا ريب - أسلوباً أكثر حيوية وتأثيراً في طرح قضايا»<sup>(٢)</sup>.

إن كان هذا هو القصد، فإن الاتجاه النقدي الإسلامي كله يتفق على أن الجمال قيمة من القيم التي يجتهد الفن الإسلامي ليحققها في المتلقي كما حققها القرآن بأسلوبه، الذي بلغ مستوى التحدي الخالد، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في أكثر من موضع، كما سبقت الإشارة إلى أن «الجمال» قد ورد في القرآن الكريم ليس سابقاً للمنفعة ولا تالياً لها، وإنما يصاحبها<sup>(٣)</sup> بل إن بعض النقاد يذهبون إلى أن المتعة أمر أساس في الأدب الإسلامي. يقول نجيب الكيلاني: «إن اعتقادي الذي لا يتزعزع أن المتعة عنصر أساسي من عناصر الأدب الإسلامي، وبدون الحرص عليها لا نستطيع أن نقدم أدباً بالمعنى الصحيح»<sup>(٤)</sup>.

فالمتعة في الأدب أساسية، ولكن ليس لها من وسيلة هنا غير الجمال، جمال العبارة، وجمال العرض، وجمال حسن التصوير والتشويق، وكل ذلك يحتاج إلى وسائل تلبي حاجات فطرية في الإنسان، فيهتز لها طرباً وإعجاباً، وقد فر

(١) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٨١.

(٢) نفسه / ١٨٢.

(٣) أحمد حمرون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص ٧٢.

(٤) آفاق الأدب الإسلامي، ص ١٢٣.

سيد قطب قول الله تعالى: ﴿وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً﴾ [النحل: ٨] وقوله: ﴿وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ﴾ ﴿٥﴾ ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون﴾ [النحل: ٥-٦] قائلا: «في الأنعام منافع ... وفيها كذلك جمال، ...، جمال الاستمتاع بمنظرها فارحة .. وتلبية لحاسة الجمال في الزينة ... وهذه اللغة لها قيمتها في بيان نظرة القرآن ونظرة الإسلام للحياة، فالجمال عنصر أصيل في هذه النظرة، وليست النعمة هي مجرد تلبية الضرورات من طعام وشراب وركوب، بل تلبية الأشواق الزائدة على الضرورات تلبية حاسة الجمال ووجدان الفرح والشعور الإنساني المرتفع على ميل الحيوان وحاجة الحيوان»<sup>(١)</sup>.

«إن عنصر الجمال يبدو مقصوداً قصداً في تصميم هذا الكون وتنسيقه، ومن كمال هذا الجمال أن وظائف الأشياء تؤدي عن طريق جمالها، ... تؤدي الزهرة وظيفتها عن طريق جمالها، والجمال في الجنس هو الوسيلة لجذب الآخر إليه لأداء الوظيفة التي يقوم بها الجنسان، وهكذا تتم الوظيفة عن طريق الجمال»<sup>(٢)</sup>.

ولكن هل إذا كان «الجمال في الجنس» وسيلة جذب لأداء الوظيفة يصلح على أنه عنصر مشوق في الأعمال الأدبية؟ يبدو أن سيد قطب يميل إلى ذلك، ولكنه يستخدمه في إطار محدد يلفه الحياء، ويمكن أن نستنتج رأيه من تفسيره لسورة يوسف، التي استوقفه فيها العنصر المشوق في «الجمال الجنسي» فقال: «هو تصوير واقعي صادق لحالة النفسية البشرية الصالحة في المقاومة والضعف، ثم الاعتصام بالله في النهاية والنجاة، ولكن السياق القرآني لم يفصل في تلك المشاعر البشرية المتداخلة المتعارضة المتغالبية لأن المنهج القرآني لا يريد أن يجعل

(١) في ظلال القرآن: ٤/ ٢١٦١.

(٢) نفسه ٥/ ٢٩٤٣.

من هذه اللحظة معرضاً ليستغرق أكثر من مساحته المناسبة في محيط القصة، وفي محيط الحياة البشرية المتكاملة كذلك فذكر طرفي الموقف بين الاعتصام في أوله والاعتصام في نهايته، مع الإلام بلحظة الضعف بينهما، ليكتمل الصدق والواقعية والجو النظيف جميعاً<sup>(١)</sup> «لحظات الجنس في القصة ومواقفه أخذت مساحتها كاملة في حدود المنهج النظيف اللائق بالإنسان في غير تزوير ولا نقص ولا تحريم للواقعية البشرية في شمولها وصدقها وتكاملها، ولكن استيفاء تلك اللحظات، لمساحتها المتناسقة مع باقي الأحداث والمواقف، لم يكن معناه الوقوف أمامها كما لو كانت هي كل واقعية الكائن البشري، وكما لو كانت هي محور حياته كلها، وهي كل أهداف الحياة، التي تستغرقها! كما تحاول الجاهلية أن تفهمنا أن هذا وحده هو الفن الصادق، إن الجاهلية إنما تمسخ الكائن البشري باسم الصدق الفني، وهي تقف أمام لحظة الجنس كما لو كانت هي كل وجهة الحياة البشرية بجملتها، فتنشئ منها مستقماً واسعاً عميقاً مزيئاً في الوقت ذاته بالأزهار الشيطانية»<sup>(٢)</sup>.

وعلى الجملة، فإنه إذا كانت الغاية الجمالية في التفكير الماركسي مثلاً هي المنفعة المادية، فإن الجمال الإسلامي تلتصق به الفائدة التصاقاً عضواً غير قابل للفصل. وقد تعددت الفوائد التي يحققها الجمال؛ فقد تكون فائدة نفسية أو روحية أو أخلاقية، فالشعور بالرضا واللفظ والسرور مما يحققه الجمال من المكاسب الوجدانية، بل كلما ترقى الذوق الجمالي وتهذب وتأطر بالمنظورات الإسلامية، تعمق الحس الخلقي وانصقل وشف ورفه<sup>(٣)</sup>.

(١) في ظلال القرآن ٤/ ١٩٨١.

(٢) نفسه ٤/ ١٩٥٩.

(٣) محمد رشيد عبيد: (مقال) غاية الجمال الإسلامي ومعانيه، مجلة المشكاة، ع ١٢، ص ٤٨٤.

### نظرات أخرى في تعدد الوظائف:

إذا كان عماد الدين خليل قد قسم الوظائف التي ينهض بها الأدب الإسلامي إلى سبعة وظائف، يأتي على رأسها الوظيفة العقيدية، لتصبح الرابطة الأساسية التي تلتقي عندها جميع الوظائف، حتى الوظيفة الجمالية نفسها، فإن عدنان النحوي لا يخالفه في أن الأدب الإسلامي له أهداف مشرقة، تنبع من العقيدة، وأن هدف البيان هو العقيدة والدعوة والترغيب في الإيمان حتى ليصبح طلب الدنيا وسيي القلوب وحدهما ليسا من الإيمان ولا من أهداف الأدب الإسلامي<sup>(١)</sup>.

ولكن النحوي يقسم الوظائف بعد ذلك إلى قسمين:

المجموعة الأولى تمثل أهدافاً للدعوة والأدب، وهي أهداف جلدتها منهاج القرآن.

أما المجموعة الثانية، فهي الأهداف المرحلية التي تنطلق من الواقع الذي نفهمه من خلال منهاج الله.

وهذه الأهداف جميعاً، الثابتة منها والمرحلية، لا تخرج من أهداف الدعوة الإسلامية نفسها بسبب أنها ربانية يرسمها الإسلام لعباده المؤمنين على أساس من العقيدة والإيمان والواقع والحال<sup>(٢)</sup>.

على أن النحوي لا يجعل «العقيدة» بالمرتبة نفسها التي جعلها فيها عماد الدين خليل، وإنما يحل محلها عنده عنصر من عناصر العقيدة وهو «الجنة» فعنده «أن أعظم هدف يضعه الإسلام أمام الإنسان هو الجنة، الدار الآخرة،

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعاليته، ص ٨٩.

(٢) نفسه / ١٠٠.

فهي الحياة الحقيقية التي يجب أن يسعى لها الإنسان. لقد كان هذا الهدف العظيم هو هدف الدعوة كلها، هدف الصف المؤمن، هدف الأدب الإسلامي كله، لقد كان مدار الآيات والأحاديث، والشعر والنثر والخطبة والموعظة والمقالة والرسالة، وسائر أبواب الأدب، ومن هذا الهدف، تنطلق سائر أهداف الأدب والأديب، وبه تربط ومنه ترتوي وتصدر<sup>(١)</sup>.

وليس من شك في أن النحوي مخطئ في ذلك، لأن الجنة ليست إلا عنصراً واحداً من عناصر العقيدة الشامل، الذي تنبثق منه كل ضروب السلوك البشرية، وإلا فأين حب الله الذي يعد مقصداً من مقاصد التقاة. بل إننا نجد الشعراء الذين فاضت نفوسهم بهذه الأشواق الخالية من كل غاية أخرى يصرحون بذلك الحب، وربما جعلوا الجنة مطلب الطامعين الذين يغلب عليهم الطابع المادي حتى على أشواقهم ومقاصدهم الروحية، ولعله لذلك السبب كان ابن قيم الجوزية قد فرق بين أهل التعبد المقيد، وأهل التعبد المطلق، وبين أن صاحب التعبد المطلق ليس له غرض في تعبد بعينه يؤثره على غيره، بل غرضه تتبع مرضاة الله تعالى أين كانت فمدار تعبد عليها<sup>(٢)</sup>، بل إن هذا العالم الجليل قد جعل الحب «هو الغاية التي شمر إليها السالكون، وأما القاصدون، وحض عليها العاملون، وهو مشهد العبودية والمحبة والشوق إلى لقائه والابتهاج به والفرح والسرور به، فتقر عينه، ويسكن إليه قلبه وتطمئن إليه جوارحه وليستولي ذكره على لسان محبه وقلبه فتصير خطوات المحبة مكان خطوات المعصية»<sup>(٣)</sup>.

ثم بعد ذلك نحمد النحوي يعدد الوظائف الأدبية التي تشمل التبرية،

(١) الأدب الإسلامي إسنائه وعالميته، ص ١٠٠-١٠١.

(٢) ابن قيم الجوزية: مدارج السالكين ١/٢٠١.

(٣) نفسه ١/٤٦٣.

والدعوة، وجمع الصف الإسلامي حتى يصير كالبنيان المرصوص، والجهاد في سبيل الله، ورفع راية التوحيد، والعمل على عمران الأرض؛ لأن الله قد خلق الإنسان، وجعل عمارة الأرض من أبواب الأمانة والخلافة فيها على أساس من التقوى والخير، فكل هذه أهداف متتابعة كأنها منارات مشرقة على درب الإنسان إلى الجنة، وهي أهداف ثابتة ماضية مع المؤمن في حياته<sup>(١)</sup>.

ولكن ثبوت هذه الأهداف لا يمنع من وجود مرحلة خاصة تنشأ من أمرين: منهاج الله، والواقع الذي تمر به الدعوة ويعيشه الأدب، أي العقيدة والواقع، فهذان العاملان - في رأيه - يفرضان أهدافاً مرحلية للأدب ترتبط بهما<sup>(٢)</sup>.

لقد ميز النحوي بين صنفين من الأهداف: ثابتة ومرحلية، وجعل الأهداف الثابتة ممارسة الكتاب والسنة، فهي «أهداف حددتها الإسلام. وفصلتها الآيات والاحاديث»<sup>(٣)</sup>، بينما جعل الأهداف المرحلية مرتبطة بالعقيدة من جهة والواقع من جهة ثانية، مما يجعلها قابلة للتغير والتطور؛ وبذلك تمتد بامتداد ميادين الحياة من حيث إنها ترتبط بالواقع، وتلتزم بالقيم والأخلاق الإسلامية من حيث إنها ترتبط بالعقيدة. وبهذا «يطرق الأدب شتى الموضوعات الفنية طرقاً متصلاً بالعقيدة مرتبطاً بالإيمان»<sup>(٤)</sup> «يطرق آفاق الحياة الدنيا طرقاً كريماً واعياً نظيفاً، ويطرق أبواب الدار الآخرة طرق الشوق والهدف واليقين، ويمضي الأدب الإسلامي مع أهدافه هذه يطرق أبواب الكون، ويدخل أغوار النفس، ويعيش مع الواقع بكل طاقاته الفكرية والعاطفية، ويكل قواه النفسية والمادية،

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ١٠١-١٠٣.

(٢) نفسه/ ١٠٤.

(٣) نفسه/ ١٠٣.

(٤) نفسه/ ١٠٤.

ليقدم للبشرية أدباً إسلامياً إنسانياً بكل أبعاده وآفاقه، وكل عمقه ومداه»<sup>(١)</sup>.

تلك هي الأهداف التي يراها النحوي صالحة للأدب الإسلامي، بعضها مما عرضنا له في حديثنا عن رأي عماد الدين خليل في الأهداف، وبعضها مما لم يذكره مباشرة، ولكن يستتج ضمناً كالمهدف الدعوي، والعمراني، والجهادي وجمع الصف، فإننا نستطيع أن نتحسها على أنها في الهدف التربوي والاجتماعي والسياسي على الترتيب. ومن هنا نميل إلى اعتبار التقسيم الذي اعتمده عماد الدين خليل نموذجاً أساسياً. غير أن بعض هذه اللفظات التي تميز بها النحوي حين فرق بين الثابت والمتحول، وربط ذلك بأسس تجعل تقسيمه مهماً كذلك، مما يدفعني إلى اعتبار النظرتين متكاملتين. غير أن الاثنين معاً لم يحيطا بكل الوظائف، فلم نجد العناية الكافية بالوظيفة الجمالية التي يعدها محمد إقبال عروي - مستنيراً بـ "رنيه ويلك" الوظيفة الأولى والرئيسة؛ لأن "وظيفة الأدب الأولى والرئيسة، هي أن يكون أميناً لطبيعته"<sup>(٢)</sup>، كما أهملت الوظيفة الحضارية التي يعدها الناقذ نفسه هي رسالة الأدب التي غيبتها الإنسان الغربي حين وظف أدبه في العبيثية واللاجدوى والهدم والارتكاس، في حين كان "الأدب الإسلامي يربأ بنفسه عن السقوط في هذا الحضيض؛ لأنه يمتلك رسالة حضارية تدعوه إلى رسم ملامحها في جميع نشاطاته الفنية. وإذا كانت النبوية واللسانيات عامة محمد الخطاب الأدبي على الشكل التالي:

مرسل ← رسالة ← مرسل إليه

فإن الادب الإسلامي يخلق قبل هذا الرسم وبموازاته رسماً آخر يمكن الرمز إليه بالشكل التالي:

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ١٠٣.

(٢) إقبال: جمالية الأدب الإسلامي، ص ١٢٠.

## الإسلام ← الرسالة الحضارية ← الإنسان

فالإسلام هو الذي يقدم للإنسان الرسالة الحضارية، والأدب الإسلامي مدعو إلى تمثلها في خطابه الإبداعي دون إغفال للجوانب الفنية الأخرى، التي تشكل طبيعة الأدب وجوهره الحقيقي<sup>(١)</sup>.

ولكن يبدو أن محمد إقبال قد انتقل في حديثه من الأدب الإسلامي إلى الإسلام، وجعل الأدب متمثلاً للمعطي الإسلامي، كما لو أنه يريد أن ينبهنا إلى أن الحضارة الإسلامية أعظم من أن تكون رسالة للأدب، أو أن الأدب لا يقدر على النهوض بهذه المهمة.

وهناك نظرة أخرى للوظائف لمجدها لدى محمد الرابع الحسني الندوي، تختلف بعض الاختلاف عن السابقات من الرؤى النقدية، فهو يرى أن الأدب الإسلامي أدب البناء، فهو في خدمة الحياة بالبناء والإصلاح، بينما نجد ميزة الأدب الجاهلي تستهدف تحقيق مآرب الحياة التائهة، ومساعدتها بكل وسائل العريضة وذلك لأن الإسلام لا يرضى بالحرية التي تكون متعة ولذة لهذا واعتداء للآخر، وإفساداً وهدماً لسلامة الإنسانية وخيرها، وهو بعد قسمان: قسم يؤدي دور نشر الوعي الإسلامي، وتبليغ الدعوة والفكر الإسلامي، وقسم يتصل بالحياة الإسلامية العامة، ويخدم جانباً من جوانبها، ولكن كلا القسمين يخضع للإسلام ومبادئه، ويهدف إلى مقاصد ثلاثة: التعليم، والتأثير، وتركيز المفهوم الإسلامي في النفوس<sup>(٢)</sup>.

والحق أن هذه المقاصد الثلاثة تذكرنا في بعض جوانبها بفكرة هوراس،

(١) جمالية الأدب الإسلامي، ص ١١٨-١١٩.

(٢) محمد الرابع الحسني الندوي: الأدب الإسلامي وصلته بالحياة، ص ٢٣-٢٧، دار الكتاب العربي

بيروت.

الذي اعتبر المتعة أقصى غاية للشعر ولكنه استخدم اصطلاحات ثلاثة: «أن يعلم»، «أن يتمتع»، «أن يهز»<sup>(١)</sup>. فهو يمتع ليدفع الناس إلى معانقة الفضيلة التي لولا المتعة لفروا منها كما يفر المرء من الغريب، ثم إنه يعلم ليجعلهم يدركون أن الفضيلة هي ضالتهم<sup>(٢)</sup>.

ولكن يبقى الفرق قائماً في الهدف من التعليم والمتعة وهز النفوس أو تركيز المبادئ المعنية، إذ تختلف القيم التي يعمل كل أديب ليركزها في مجتمع معين طبقاً للتصور الفلسفي الذي ينطلق منه، ولطبيعة فهمه للكون والحياة والوجود، والمصدر الذي يشكل مرجعيته الفكرية والروحية، إذ إن «الأدب الإسلامي يتلقى روحه وهديته من الإسلام ومن حياة نبي الإسلام، والأدب غير الإسلامي يتلقى روحه وإرشاده من هوى الإنسان»<sup>(٣)</sup>. فإذا كان الرسول محمد ﷺ قد قال «البر حسن الخلق، والإثم ما حاك في صدرك وكرهت أن يطلع عليه الناس»، فإن هذا يشكل ضابطاً إسلامياً بطبيعة الأخلاق التي يتصف بها الأدب الإسلامي، ليجنب السوء والخبث، وهذه هي الطبيعة التي فطر الله عليها الإنسان<sup>(٤)</sup>، وبهذا الضابط يمكن أن نفهم لماذا كانت «جوانب الدعوة وجوانب الحب لله، والحب لرسوله، والحنين إلى لقاء الله، والحذر من عقاب الآخرة أبواباً جديدة في الشعر الإسلامي، حلت محل الإباحية والشهوانية، وحب المتاع الزائل والهوى السافل التي تركها وزهد فيها شعراء الإسلام»<sup>(٥)</sup>.

هذا وقد رأينا الرجل يقسم الشعر الإسلامي قسمين باعتبار الوظيفة؛ أما

(١) إحسان عباس: فن الشعر ص ١٧٣.

(٢) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ص ٩٩.

(٣) الأدب الإسلامي وصلته بالحياة، ص ٢٠.

(٤) نفسه/ ٥٥.

(٥) نفسه/ ٨١.

أولهما، فيؤدي دور التبليغ للدعوة والفكر الإسلامي، وأما ثانيهما، فيتصل بالحياة الإسلامية العامة. وقد عاد مرة ثانية ليميز بين جانبيين من جوانب الشعور: الجانب الدعوي والخيري، والجانب الدنيوي، ويجعل الأول خاصاً والثاني مشتركاً بين الإسلامي وغير الإسلامي<sup>(١)</sup>. ومن هنا يتبين لنا تركيزه على «الوظيفة الدعوية» للأدب الإسلامي، وهي الوظيفة التي وردت عند غيره من النقاد، ضمن وظائف أخرى كالتربية مثلاً، على أننا لا بد من أن نبين حتمية الجمالية في هذه الوظيفة:

#### حتمية القيمة الجمالية في أدب الدعوة:

القيمة الجمالية أصل الأدب، فهي التي تمنحه القوة والخلود والقدرة على التأثير والإمتاع، بل وهي التي تكسبه الأدبية في أحد شقي كلمة أدب، أعني الأخلاقي والجميل، أو المفيد والممتع. ولعل القرآن الكريم إنما تحدى العرب أن يأتوا بسورة من مثله، وحصر التحدي في الجانب الجمالي دون المضموني لمكانة القيمة الجمالية في النص القرآني نفسه. نقول ذلك لأن التحدي تساهل للعرب في أمر الافتراء، فقال تعالى: ﴿قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِثْلِهِ مُفْتَرَيَاتٍ﴾ [هود: ١٣] أي «بعشر سور مثله مفتريات لا يلتزمون فيها الحكمة ولا الحقيقة، وليس إلا النظم والأسلوب»<sup>(٢)</sup>.

إن العناية بالقيمة الجمالية في الأدب ضرورية، لأنها تؤدي وظيفة لا ينهض بها غيرها من القيم في الغالب، وعلى حد تعبير سيد قطب «إن وظيفة التعبير في الأدب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني، وهي جزء أصيل من التعبير

(١) الأدب الإسلامي وصلته بالحياة، ص ٨١.

(٢) مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ص ١٦٩. (الجزء الخاص بإعجاز القرآن).

الأدبي. هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات زائلة على المعنى الذهني<sup>(١)</sup>.

إن هذه الفوائد التي تنشئها الجماليات إنشاءً قد تعجز الحقيقة الذهنية عن أن تصنعها، هي التي تجعل القيمة الجمالية حتمية في أدب الدعوة على الخصوص، ذلك لأن أدب الدعوة من حيث هو حامل للحق، وناشر للفضيلة، ومبشر بالخير، ومنفر من الشر، ومنذر من عواقب وخيمة تهدد الإنسانية في الدنيا إن هي ضلت عن المنهج القويم، أحق وأولى بأن يعنى بما يجذب القلوب ويهز النفوس؛ لتكون على استعداد لتقبل الحق والرشاد، ولذا كان القرآن «يجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية»<sup>(٢)</sup> «إن هذا الجمال يجعل ورودها - أي الأغراض الدينية - إلى النفس أيسر ووقعها في الوجدان أعمق»<sup>(٣)</sup>.

وقد بالغ حبنكة الميداني حينما جعل «الموعظة الحسنة لا تتحقق في معظم أحوالها إلا مقترنة بأدب بياني حسن مؤثر، يناسب حال من توجه له الموعظة»<sup>(٤)</sup>، لأن الفضيلة والحقيقة جميلتان بذاتهما، وأنهما تنفذان إلى النفوس بقوة ذاتية، ولكن مع ذلك هذه المبالغة تؤكد حتمية القيمة الجمالية في أدب الدعوة على الأقل أسوة بالأسلوب القرآني في الدعوة، وفي التشريع، بحيث نجد «أن الإنسان ليقف في عجب وفي إعجاب أمام التعبير التشريعي في القرآن، حيث تتجلى الدقة العجيبة في الصياغة القانونية حتى ما يدل لفظ بلفظ، ولا تقدم فقرة عن موضعها أو تؤخر، وحيث لا تطنى هذه الدقة

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٣٣.

(٢) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص ١٣٩.

(٣) نفسه / ١٤٦.

(٤) حبنكة الميداني: مبادئ في الأدب والدعوة، ص ٤٦.

المطلقة في الصياغة القانونية على جمال التعبير وطلاوته، وحيث يربط التشريع بالوجدان الديني ربطاً لطيف المدخل عميق الإيحاء، قوى التأثير دون الإخلال بترابط النص من ناحية الدلالة القانونية<sup>(١)</sup>.

على أن تأكيدنا حتمية القيمة الجمالية في أدب الدعوة لا يعني بأي حال تكثيف الصور البيانية والبديعية، أو ترصيع الموعظة بإكليل من زخرفة لفظية؛ لأن ذلك قد يؤدي إلى التكلف والإسراف الذي ليس من ورائه غير الهدم للقيمة الجمالية ذاتها، وإنما نعني بالقيمة الجمالية تلك التعابير التي يشاكل فيها اللفظ معناه والشكل مضمونه، وذلك يتحقق حينما تكون طريقة الأديب في تناول الموضوع والتعبير عنه جزءاً تابعاً لطريقة الشعور، ولتصور الأديب للكون والحياة<sup>(٢)</sup>، فإذا وجدنا ناقداً مثل يوسف اليوسف يقول: «القصيدة العذرية تتمتع بالقدرة على التأثير في المتلقي دون أن تبذل جهداً مجازياً كثيفاً»<sup>(٣)</sup>، فهل يعني ذلك شيئاً غير الذي قلنا؟

إذاً هناك وسائل جمالية كثيرة من شأنها أن تحدث التأثير والمتعة دون الركون إلى الأدوات البيانية والزخرفية. وقد أشار الناقد نفسه إلى أن الذي يصنع جمالية القصيدة العذرية هو التضافر بين حس اللوعة الذي يشع في القصيدة، وقبل كل شيء، ذلك الرضوخ المهيف الجناح، وهو الرضوخ الحامل للوعة، إنه الإذعان غير القانط، بل هو يؤمل النجاح في الوصال<sup>(٤)</sup>.

ثم هناك العفة نفسها، وهي قيمة خلقية تسهم في أدبية النص إسهاماً عظيماً، عبر عنها الدكتور شكري فيصل بقوله: «كأنما استمر العفاف في الحب عفافاً في

(١) في ظلال القرآن: ١/ ٣٣٤.

(٢) النقد الأدبي أصوله ومنابعه، ص ٢١.

(٣) يوسف اليوسف: الفزل العذري، ص ١٣٤.

(٤) نفسه/ ٧٢.

التعبير عن هذا الحب، فلم يكن هذا العفاف الجزئي، أو العفاف المتقطع، وإنما كان هذا العفاف الكلي المتصل<sup>(١)</sup>.

مجمل القول: إن وظيفة الأدب الإسلامي تستمد روحها من روح النص القرآني، وسنة النبي ﷺ. فمنهما تنطلق وإليهما تعود لثلاث تنحرف. وقد حدد القرآن الكريم في الآيات التي تناولت هذه المشكلة مجالات أساسية لهذه الوظيفة، هي الكليات الكبرى التي تنبثق منها جميع الجزئيات المشكلة لرسالة الأدب، وهذه الكليات هي: الإيمان، والعمل الصالح، وذكر الله، والانتصار لأهداف الرسالة المحمدية ورجالها. ولئن كان بعض النقاد - مثل عماد الدين خليل، والنحوي، والتدوي - قد حددوا مجالات أخرى، فإنها في الحقيقة ليست إلا أجزاء من هذه الكليات الكبرى، وإن على الأديب الإسلامي أن يحرص على تحقيق رسالته بأبوية الأدب بشقيها الأخلاقي والجمالي؛ إذ هما عنصران متناصران يؤثر أحدهما في الآخر. وقد رأينا كيف برهن مالك بن نبي على أن الحضارة يصنعها التضافر والتناصر، الذي يحدث بين الجمال والأخلاق.

ولكن لما كانت هذه الوظائف المتعددة ترتبط بمستويين، هما المثل الأعلى الذي يرسمه القرآن والسنة، والواقع المعاصر الذي يفرض نفسه بقوة، فإن المرء يحتاج إلى أن يجد إجابة كافية للسؤال: كيف نحل مشكلة الأصالة والحداثة ما دامت الوظائف ترتبط بالثابت والمتغير في آن واحد، وأن كلا من «قصيدة النثر» و«القصيدة الحديثة»، وغيرهما تمارس نشاطها لتنحرف بالأدب عن وظيفته الأساسية الفاعلة المتجهة نحو البناء بدلاً من الهدم<sup>(٢)</sup>؟



(١) شكري فيصل: تطور الغزل بين الجمالية والإسلام، ص ٢٣٠.

(٢) بسام ساهي: الواقعية الإسلامية، ص ٨٢.

## الفصل الثالث الأصالة والحدائث

### في مصطلحي الأصالة والحدائث

قد يكون هاماً أن يعود المرء إلى المعاجم لبحث عن دلالة لفظي الأصالة والحدائث. ولكن يهمنا الآن أكثر كيف درسهما النقاد؟ لنعرف بعد ذلك الوجهة التي يتجهونها في دراسة كل من الحدائث والأصالة، ذلك لأننا سنلاحظ أن بعضهم يتنقد الحدائث جملة وتفصيلاً، ويرفضها رفضاً قاطعاً، لأنها في رأيه قد انسَلخت عن الحدائث بمعناها اللغوي المعروف عندنا. يقول عدنان علي رضا النحوي: «لم تعد لفظة «الحدائث» في واقعنا اليوم تدل على المعنى اللغوي لها، ولم تعد تحمل في حقيقتها طلاوة الجديد، ولا سلامة الرغبة في التجديد، إنها أصبحت رمزاً لفكر جديد نجد تعريفه في كتابات «دعاتها»<sup>(١)</sup>.

من هنا وجب أن نعتد تصورهم للحدائث والأصالة، من حيث الدلالة أولاً لكي تتمكن من دراستها دراسة موضوعية، لا تتحكم فيها أفكارنا المسبقة. أولاً: الحدائث:

يرى النحوي أن «الحدائث في اللغة مصدر حدث، وهي تعني نقيض القديم، وتعني الحدائث كذلك أول الأمر وابتدائه، وتعني كذلك الشباب وأول العمر، ومن هذه الظلال حملت جاذبيتها في وقتنا الحالي مع ما يحمل عصرنا من عقد نفسية حول القديم»<sup>(٢)</sup>.

(١) عدنان علي رضا النحوي: الحدائث في منظور إيماني، ص ١٣.

(٢) نفسه / ١١.

وفرق النحوي بين الحداثة من حيث هي ما يدل عليه اللفظ العربي كما يتبين سابقاً، وبين الحداثة كما تعالج اليوم على مستوى النقد. فهو «يؤكد أن الحداثة التي تحدث عنها هي المذهب الجديد الذي يدعو له أهله ودعاته، وتأخذ تعريفه والحكم عليه مما يقولون هم. أما المعنى اللغوي للفظ «الحداثة» كما هي في قواميس اللغة فتظل تحمل إشراقها اللغوي. نستمد من جمال اللغة العربية وتاريخها العظيم، لنستخدمها في أدب الأمة الملتزم التابع من عقيدتها الإسلامية وجهادها العظيم»<sup>(١)</sup>.

ويرى محمد حسين فضل الله أن «الحداثة» تأتي أصلاً من الفعل حدث، ترتبط بدلالات عديدة بما يحدث، ولأن كل ما يحدث يأتي بالمستقبل، الذي يملك كينونة خاصة به، حتى وإن كان كامناً فيما يسبقه، فإن ارتباط الحداثة بالأصل الواقعي والزمني، يقدم تصوراً آخر لمفهومها، هو الذي يقصده الحداثيون. غير أن الصواب أننا نجد الحداثة حركة في الوعي تنطلق من حالة رفض للخط الشقافي القديم إن على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون»<sup>(٢)</sup>.

أما محمد توفيق أبو علي، فيفرق بين الحداثة والمعاصرة بقوله: «إن المعاصرة تعني الانتساب إلى عصرٍ ما، أما الحداثة فهي الجدة التي لا تبالي بالأيام، والمآزق الذي يكتف أكثر تجاربنا الإبداعية الحديثة هو الجنوح نحو حيز دون آخر من هذين الحيزين»<sup>(٣)</sup>.

ونحن حينما نتأمل هذه الآراء الثلاثة، نجد أن الحداثة تعالج عند النقاد

(١) الحداثة في منظور إسلامي، ص ١٤.

(٢) محمد حسين فضل الله: حوار أدبي مع العلامة السيد محمد حسين فضل الله، مجلة المطلق، ع

٧٣-٧٤، ص ١٩٤، وجب ١٤١١ هـ أجرى الحوار قيس العلي.

(٣) محمد توفيق أبو علي: إشكالية الإبداع في الشعر العربي، مجلة المطلق، ٧٣-٧٤، ص ٤٩.

الإسلاميين على مستويات مختلفة باختلاف منطلقاتهم الفكرية ومواقفهم من أمر «الخدائة»؛ فبعضهم ينطلق من معناها اللغوي ويعد الخدائة ظاهرة مألوفة تعرفها الإنسانية كلها، ويتعامل مع مصطلح «الخدائة» كما يتعامل مع مصطلح التطور والتجدد على أنهما يعبران عن سنة من سنن الطبيعة والحياة التي تجمع بين الثابت والمتغير<sup>(١)</sup>.

وهذا هو الفهم الذي نجده عند «النحوي» في الجزء الثاني من النص السابق، الذي أشار فيه إلى أن التعامل مع لفظة «الخدائة» يكون حاملاً للإشراق اللغوي نفسه الذي ألفناه، ويقترح أن نتعامل بهذا المعنى مع الأدب الإسلامي، كما أن الفهم نفسه يتكرر عند محمد توفيق أبو علي، الذي يعد الخدائة هي الجدة التي لا تبالي بالأيام.

أما بعضهم، فينطلق من كون الخدائة مقولة، والمقولات من شأنها أن تحيل إلى تصورات فلسفية، ومن ثم يتعامل مع «الخدائة» كما لو أنها تدل على فلسفة بعينها تدرك من خلالها الحياة، ويفسر في ضوئها الكون والفن؛ أي العالم المدرك والعالم المتخيل. ومن هذه الزاوية عاجلها كثير من النقاد الإسلاميين. ولما كانت مقولة محددة، تدل على شيء محدد، فإن معظمهم - في هذه الحال - يرفضها، بل ويعدّها بعيدة عن التصور الإسلامي تماماً، كما فعل النحوي حين قال: «فالخدائة لفظة تدل اليوم على مذهب فكري جديد... يحمل جذوره وأصوله من الغرب بعيداً عن حياة المسلمين، بعيداً عن حقيقة دينهم ونهج حياتهم في نهج الإيمان... فمن الخطأ الكبير أن نستنتج مذهب «الخدائة» من المعنى اللغوي المجرد... المذهب والفكر والمنحى يؤخذ من دعائه»<sup>(٢)</sup>.

(١) النحوي: الخدائة في منظور إيماني، ص ٢١.

(٢) نفسه / ١٣-١٤.

وعلى هذا الأساس كانت «الحداثة» تشكل معضلة البحث في ميدان النقد الأدبي الإسلامي، كما سيتضح لنا في هذا الفصل، فضلاً عن كون لفظ «الحداثة» في حد ذاته يحمل دلالات متعددة، بعضها من باب التنوع، وبعضها من باب الاختلاف والتضارب، فهو يُؤخذ مأخذ اللفظ المشترك، ويُعامل معاملة المصطلح الفني، ويُتخذ دالاً على مقولة ذهنية، ويُساق مساق الشعار في لبوس ثوري أو رمزي، أو دال على الحكم المعياري عند القدر فيما ليس حداثة، ولهذا أصبحت «الحداثة» تعاني إشكالاتاً تصورياً متعدد الوجوه<sup>(١)</sup>.

#### ثانياً: الأصالة:

أما مصطلح «الأصالة» فيرى محمد حسين فضل الله أنه من الفعل «أصل» أي صار ذا أصل، أو ثبت ورسخ أصله، وعلى الرغم من أن دلالة هذا المفهوم تركز على الـ (مأ قبل)، وتستشرف سمات الـ (مأ بعد)، فإنها تعترف للحدث الأصلي بفرادة خصوصياته الذاتية. ومن هنا يظل مفهوم الأصالة أكثر ديناميكية من مفهوم الحداثة، لأن الأصالة تستبطن حركة الحدث المستقبلية، وتضمن له على صعيد المنهج ثوراته الأصيلة على الشكليات والمضمونيات، كنسق للتطور المعرفي<sup>(٢)</sup>، بسبب الجذر العميق الذي تملكه الأصالة متمثلاً في الحقيقة «الثابت» من جهة، والذهنية التاريخية من جهة ثانية.

في حين تظل «الحداثة» طارئة، مما يفقدها القوة والديناميكية<sup>(٣)</sup>.

وقد يخالف رأي بسام ساعي بعض المخالفة ما سبق، حين يجعل «الأصالة» مصطلحاً يرادف «الشخصية» في الفن، على أساس أن «الأصالة أو الحفاظ على

(١) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص ٨٠.

(٢) حسين فضل الله: الحوار السابق، ص ١٩٦.

(٣) نفسه / ١٩٧.

الشخصية يعينان الحفاظ على محور الماضي - الحاضر، الذي يتنظم كل الموجودات<sup>(١)</sup>، ولكنها تظل رؤية تلتقي في النهاية مع وجهة نظر فضل الله، على الأقل في كون الأصالة - في الأدب الإسلامي - تنبع من الثابت دون أن تلغي المتغير، وهو ربما المعنى الذي يقصده كذلك محمد عادل الهاشمي حينما يذهب إلى أن من جهة النظر الإسلامية في الأصالة أن يجد الأديب المسلم ذاته، وأن يصدر عن قيمه ومثله، وأن تكون له شخصيته المتميزة كفاء مسؤوليته التي خصه الله بها في الوجود<sup>(٢)</sup>.

ولكن لما كان «الثابت» هو الأساس الذي يشكل مرجعية الناقد الإسلامي، فإن الملاحظ أن «الحداثة» والأصالة تلتقيان معاً، حتى لتكاد الأصالة تكون مرادفاً في مدلولها للحداثة، ويبدو ذلك جلياً لو قارنا بين مدلول الأصالة عند فضل الله السابق ومدلول الحداثة عند محمد أحمد حمدون حين يقول: «الاستحداث يبدأ من بداية أساسية يظل كل عمل دونها تخطياً وعشوائية، وهي: تشكيل وجهة نظر كونية عامة، تضرب في أعماق التراث بجذورها، وتظل بفروعها الحاضر بكل أبعاده ومتطلباته»<sup>(٣)</sup>، بل إن حمدوناً يعبر عن هذا التلاقي بين المصطلحين بقوله: «ليس الاستحداث - وهو أصالة - أن يتحول البحث عن الأصالة أو الذاتية إلى شعيرة رومانسية تقدر الجديد لذاته، وترى قيمة الأشياء في عصريتها فقط»<sup>(٤)</sup>.

ولعله من المفيد هنا الإشارة إلى أن الأصالة تأتي بمعنى «الموهبة الفردية» كما

(١) ساعي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ٦٦-٦٧.

(٢) الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي، ص ٤٩.

(٣) حمدون: نمو نظرية للأدب الإسلامي، ص ٥٩.

(٤) نفسه / ٥٨٥٧.

تأتي الحدأة بالمعنى نفسه، ويمكن أن يتضح ذلك من عبارة شكري عياد حين يقول: «الكاتب المعاصر إنما يسمى أصيلاً، حين يضيف إلى الذخيرة التي تلقاها عن سابقيه شيئاً من عصره هو، شيئاً يختلف عن القديم، ويتلاءم معه»<sup>(١)</sup>، وعبارة أحمد بسام ساعي: «فاستمرار حياة أي فن وتجده، رهن بتوفر فنانين يملكون موهبة التفرد هذه؛ لأنهم وحدهم القادرون على الإضافة إليه، ومنحه الهواء المتجدد الضروري لاستمرار حياته»<sup>(٢)</sup>.

### الأسباب الجوهرية للطرح:

لم تطرح هذه القضية في الفكر النقدي المعاصر عبثاً، وإنما هي قضية لها أسباب جوهرية يمكن أن نعلها - بسبب ذلك - من القضايا الجادة في الفكر المعاصر عند العرب جميعاً، سواء الذين اتجهوا نحو التغريب، أو الذين اتجهوا نحو التراث والدين، فقد اتفقوا جميعاً على ذلك.

ويمكن أن نعد على رأس الأسباب «الشعور بالتخلف البشع» الذي تعاني منه الشعوب الإسلامية على جميع المستويات؛ السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية والخلقية. فقد شعر الشعب الإسلامي كله بذلك، ومن هنا طرح السؤال الكبير: لماذا تأخر المسلمون وتقدم غيرهم؟

ولكن في مقابل ذلك الاتفاق والإجماع على الشعور بالتخلف، وضرورة البحث عن سبيل للتقدم، وجد الاختلاف الذي ولد الجدل الحاد حول «الأصالة والحدأة» حول سبيل التقدم، وعلى حد تعبير محمد عمارة «الاتفاق على ضرورة التقدم، بل وعلى أنه طوق النجاة لأمتنا، في عالم تتسارع فيه معدلات

(١) حملون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص ٥١.

(٢) الواقعية الإسلامية في الأدب، ص ٦٦.

التقدم وأدواته، على نحو لم يسبق له مثيل، لا يعني الاتفاق على مفهوم التقدم، ومضمونه، وفلسفته وحواره<sup>(١)</sup> فهناك فريق من أبناء هذه الأمة يرى أن تقدمها رهن بعودتها إلى «الماضي»، ليس بمعنى استلزام منابع التراث الجوهري والنقي، والاستفادة من عبرة التاريخ، فهذا حق ضروري وحيوي، وإنما بمعنى «التعبد» بوقائع التاريخ وليس فقط بنصوص التراث، وفريق ثان ظن أن الطرح السابق هو مفهوم التقدم الإسلامي فلم يتردد في رفضه، وإعانه على هذا الرفض نموذج «التحديث الغربي» الذي بشر به الذين روجوا لفكرة الحضارة الغربية في بلادنا - مستشرقين أو تغربيين، لقد وقفوا مبهورين، بل ومندهشين أمام إنجازات الحضارة الغربية في العلم والفكر والأدب والفن والعمارة، ثم قابلوا ذلك بالواقع البائس، الذي ورثناه عن عصر المماليك والعثمانيين، وفريق ثالث لم يقف فقط عند هذين الفريقين: المتعبدين بوقائع التاريخ، والتغبرين بين دعاء «التحديث على النمط الغربي»، وإنما كان وسطاً بينهما، بما تعنيه «الوسطية الإسلامية» من العدل والاعتدال، والنظرة الشاملة التي تؤلف بين العوامل المختلفة والأقطاب المتقابلة لتخرج بمفهوم «التجديد» الذي يميز بين مفهوم الثابت والمتغير<sup>(٢)</sup>.

(١) محمد عمارة: الإسلام والمستقبل، ص ٨٩.

(٢) نفسه / ٨٩. وفي الواقع هناك وجهة نظر علمية تلح على «القدر الهائل من الإمكانات المضجرة في الجينات الإنسانية، وكان العالم الراحل ثيودور دويس دويتزكي من جامعة روكفلر، يرى أننا لو جمعنا كل الخصائص التي يمكن تصورها، فإن العقائد المتألفة منها والممكنة الوجود في الجينة الواحدة هي أكثر من عدد الأجزاء تحت الذرية، التي قدر علماء الفيزياء وجودها في الكون، وهكذا نرى أنه في الوقت الذي يدفعنا للجمع نحو الاندماج في الكل، وفقدان الهوية، فإن خصائصنا الطبيعية تحثنا على التنوع والتغير...، إن ما بنا من نطفة الأصالة يبقى لنا تفرنا وأصالتنا» مجلة الدوحة أغسطس ٢٦ ص ٦٩. والمقال بعنوان: "كم أنت فريد أيها الإنسان".

## أسباب الاختلاف:

إن التخلف قائم، والتقدم ضرورة حتمية، والاختلاف حدث، فهل له من أسباب حقيقية؟ وكيف ينبغي فهمها؟

دعنا نعد إلى التراث، فقد تساءل بجد عن الأسباب الموضوعية للاختلاف الحاد الذي طرح بشكل يشبه هذا الذي نعيشه في القرن العشرين، وأجاب عن التساؤل الإمام إبراهيم بن موسى الشاطبي الغرناطي في كتابه الاعتصام، ورد الأسباب إلى: «الجهل بأدوات الفهم، والجهل بالمقاصد، وتحسين الظن بالعقل، واتباع الهوى»<sup>(١)</sup>، فهذه أربعة أسباب للاختلاف، ذلك لأن النص لا يفهم إلا من الطريق الذي نُزك عليه، وهو اعتبار ألفاظها ومعانيها وأساليبها، فإن اختلفت مستويات التمكن من الأدوات أدى ذلك إلى الاختلاف حول قيمة النص وجدواه، وصلاحيته لكل زمان ومكان، ووجدنا من يقول: قد وجدنا من النوازل والوقائع المتجددة ما لم يكن في الكتاب ولا في السنة نصٌ عليه ولا عموم يتنظمه، وهو يقرأ قوله تعالى: ﴿الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتِمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا﴾ [المائدة: ٣]، وهو ولا شك ما جاء في الإنجيل من أن الدين ناقص وأن الذي سيكمله هو نبي ورسول يأتي من بعد سيدنا عيسى عليه السلام<sup>(٢)</sup>، وهذا يعني الجهل بمقاصد النص، إذ ينظر بعضهم إلى القرآن والسنة على أنهما يحتويان الكليات الجزئيات، وينظر بعضهم إلى أن المراد كليات الدين، فلم يبق للدين قاعدة يحتاج إليها في الضروريات والحاجيات أو التكميليات إلا وقد بينت غاية البيان، نعم يبقى تنزيل الجزئيات

(١) الشاطبي: الاعتصام، ص ٤٧٠.

(٢) الإنجيل متى، ص ٦.

على تلك الكليات، موكولاً إلى نظر المجتهد<sup>(١)</sup>.

ثم إن الاطمئنان إلى العقل وتحسين الظن به أمر خطير، كما أن تعطيله أمر أخطر، لأن الله خلق هذه العقول لتوظف، ولكن جعل لها «في إدراكها حداً تنتهي إليه لا تتعداه، ولم يجعل لها سبيلاً إلى الإدراك في كل مطلوب، ولو كانت كذلك، لاستوت مع الباري تعالى في إدراك جميع ما كان وما يكون وما لا يكون، إذ لو كان كيف يكون فمعلومات الله لا تنتهى ومعلومات العبد متناهية، والمتناهي لا يساوي ما لا يتناهي»<sup>(٢)</sup>. فإن تجاوزت حداها حادت عن الطريق، وأوهمت الإنسان أنه واقف على الحق وهو على غير ذلك.

ورابع الأسباب اتباع الهوى؛ إذ إن «الشريعة موضوعة لإخراج المكلف عن داعية هواه حتى يكون عبداً لله»<sup>(٣)</sup>؛ فإن اتبع الهوى وتجرد من سلطان الشرع وضوابطه الهادية إلى الحق، وقع في الخطأ في اجتهاده أو في تقليده، أو في استناد إلى غير دليل.

فهذه أسباب جوهرية في وقوع الاختلاف، وهي متحققة في عصرنا بشأن مشكلتي الأصالة والتحديث، بقدر ما كانت متحققة بشأن السنة والبدعة زمن الشاطبي.

إن بعض العلماء عندنا اليوم - بسبب ما ذكرنا - قد وقعوا فيما وقع فيه القدماء حينما كانوا «يلرُسُون ويلرُسُون في مباحث فلسفتهم وكلامهم أن العالم متغير وكل متغير حادث، ولكنهم قد أغمضوا عيونهم في الحقيقة عن تغير العالم، وتقلب العصر وتطور الزمن وجريانه. إنه قد تبدلت الأرض غير

(١) الاعتصام، ص ٤٧٨.

(٢) نفسه / ٤٨٦.

(٣) نفسه / ٤٩٩.

الأرض، وتغيرت حالات الدنيا وأفكارها وميولها ونظرياتها من صورة إلى أخرى، وتقلب شؤن التمدن ومسائله تقلبات متعددة<sup>(١)</sup>.

وإن بعضهم الآخر قد تنكر لكل ثابت من الكليات التي تنزلت فيها الآيات، وثبتت فيها الأحاديث الصحيحة، وتمسكوا بالمعطيات الغريبة التي كانت تستند أساساً على الفكر اليوناني الذي يتسم من حيث العقيدة بالإيمان بتعدد الآلهة، فمن ثم تتخذ مثلها الأعلى، يقول هنري لوفيفر: «إن اليونان التي هي الأصل تقدم لنا المثل الأعلى الوحيد والفكرة الوحيدة للإنسان الممكن، وإذا كنا نحلم اليوم بفرنسا منقذة من الفواجع، ومرقاة إلى مصاف اشتراكية حقيقية، فإننا إنما نفكر يونان جديدة، إننا نتساءل غيرها عما تم تجريبه تاريخياً، ونعرف فيها على مشكلاتنا، أو نسألها عما يختلف في مشكلاتنا عن مشكلاتها هي، إننا نفهم أنفسنا بالقياس إليها»<sup>(٢)</sup>.

إن المنهج الأول يتصف ولا شك بالجمود، إذ إن أصحاب تيار الجمود قد استعصموا بفكرية العصور الوسطى واعتصموا بها، وخلف هذا التيار سارت العامة، لتمثيله الاستمرار، ورفضه التغيير، وحفاظه على المألوف، وهبوط تصورات العقائدية إلى مستوى تصورات العامة والجمهور<sup>(٣)</sup>.

وإن المنهج الثاني يتصف بالتغريب، إذ إن «تيار التغريب» هو الذي اتبهر أهله بتألق الحضارة الأوروبية وإنجازاتها وانتصاراتها... ولقد تمثل هذا التيار أساساً في الذين درسوا حضارة الغرب في عواصمها، أو في مؤسسات نشأت

(١) أبو الأعلى المودودي: نحن والحضارة الغربية، ص ١٩٨-١٩٩.

(٢) هنري لوفيفر: ما للحضارة، ص ١٠١، ترجمة كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة، بيروت، ط ١٤.

١٩٨٣.

(٣) محمد عمارة: الإسلام والمستقبل، ص ٢٤٤-٢٤٥.

في بلادنا على غمط مثيلاتها في الغرب، فلسفةً ومنهاجاً وسار خلف هذا التيار الذين أعانهم الاستعمار على الإمساك بزمام التوجيه، في المدرسة والجامعة والصحيفة وكل مؤسسات التحديث<sup>(١)</sup>.

وعلى هذا الأساس تولد الصراع بين هذه التيارات في معنى الأصالة والحداثة، فوجدنا من يرى أصالة الأدب في تقليد القدماء من الكتاب المسلمين وشعرائهم، ويضعون مقاييس الفن القديم نصب أعينهم، يحكمونها مبنًى ومعنى في إنتاج العصر، كما رأينا من يديرون ظهرهم للتراث ويولون وجوههم وعقولهم وقلوبهم إلى الحضارة الأوروبية، معتبرين إياها حضارة الإنسانية الوحيدة الصالحة للعصرية، وعلى من يريد التحضر أن يلحق بها، ويذوب فيها، وينطبع بقسماتها وسماتها، يفكر كما يفكرون، ويحيى كما يحيون، ويقلدهم في المقاصد والأدوات على السواء<sup>(٢)</sup>.

والحال أن الجميع وقع في التقليد، والتقليد لا يأتي - ولا شك - بجديد، فضلاً عن نسف الأصالة أساساً من الوجود العربي الإسلامي. وهكذا تبلور لدينا مفهوم للأصالة والحداثة مشوه، رفضه بعد ذلك ذوو العقول النيرة، الذين مثلوا الاتجاه التجديدي فعلاً، وعلى هذا الأساس صار لزاماً أن نتعرض في بحثنا لثلاثة اتجاهات في فهم الأصالة والحداثة.

- ١- الاتجاه الأول، ويجسم الفهم المنحرف للأصالة والحداثة، وهو تيار الجمود.
- ٢- الاتجاه الثاني، ويمثل الفهم الغربي للأصالة والحداثة، وهو تيار التغريب.
- ٣- الاتجاه الثالث، ويرسم المعالم الإسلامية المتطورة للأصالة والحداثة، وهو تيار الحداثة الإسلامية.

(١) الإسلام والمسخيل، ص ٢٤٥.

(٢) نفسه / ٢٤٥.

## ١) الاتجاه الأول (تيار الجمود):

الاتجاهان: الأول والثاني يمثلان التقليد، لأن الأول يريد أن يعيش العصر برؤيا لا تتناسب معه تاريخياً، والثاني يريد أن ينقل الوجدانات العربية والإسلامية إلى واقع غريب عنها هي نافرة منه؛ ولذا كان موقف النقاد المعتدلين منهما موقف رفض قاطع. يقول جهاد فاضل: «كان موقفنا منذ البدء غير متفق مع مقلدين اثنين يختلفان في الظاهر، ولكنهما يتحدان جوهرأ؛ وهما: مقلد القديم أياً كان هذا القديم، ومقلد الجديد أياً كان هذا الجديد. لقد اعتبرنا دوماً أن الشعر لا يكون شعراً بدون تجربة روحية، وبدون رؤيا وبدون ثقافة، وبدون فكر، وبدون التزام بالمعنى الناصع للكلمة... لا حداثة إلا في إطار الواقع المحلي والموضوعي للشاعر وعلاقته السوية بتراثه وتاريخه وترايه»<sup>(١)</sup>.

الحداثة والتجديد يرتبطان بأمرين أساسيين: الوعي بالواقع، والوعي بالتاريخ، ومن ثم يكون من أهمل الواقع وتمسك بالتاريخ وحده جامداً، لأنه لا حداثة إلا في إطار الواقع المحلي والموضوعي للشاعر، أما إن جمد الفكر، فإنه كما يقول الترايبي: «من جمود الفكر جمدت الحياة في كل مناحيها... إن صورة النظام السياسي الذي ورثناه هي صورة شائثة؛ لأنها مركبة من عناصر السكون لا الحركة، عناصر الركون إلى الواقع والقعود عن التبديل الاجتماعي نحو التي هي خير وعناصر الاستسلام إلى تقليد الإمام أو الحاكم أو السلطان»<sup>(٢)</sup>. هذا النظام السياسي والاجتماعي، الذي تكون في فترة جمود الفكر، قد أدى إلى جمود عام ظهر على المستوى الفني وغير الفني، بل وهو الذي مهد لقبالية

(١) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص ١٦.

(٢) حسن الترايبي: تجديد الفكر الإسلامي، ص ١٩٤.

الاستعمار، كما أن التغريبيين اليوم يمهّدون للأمر نفسه، فكلاهما يعيش خارج الواقع.

إن الانتماء الأول يرى الدين متمثلاً في تاريخ المتدينين، ولذا كان أصحابه - كما يقول حسن الترابي -: بحسن نية يتعصبون لذلك التاريخ، وينسون أن مغزاه في وجهته، ورآه في صورته وشكله، ويقلدون السلف لا في مناهجهم وسنتهم الأصولية، بل في شكل كسبهم المعين، والغالب فيهم أنهم أهل ثقافة صاغها الانغلاق على القديم، لا يعلمون كثيراً عن الواقع الحاضر الذي يراد أن يقام. إنهم يجهلون نتيجة إقحام الصور القديمة على الواقع الحديث، إذ ربما يحدث ما يجافي مقاصد الشريعة ويناقض سائر أحكامها، وهم من الغفلة التامة عن حركة التاريخ، لا يتذكرون أن الدين تفاعل بالقيم الروحية مع الأوضاع الواقعة<sup>(١)</sup>. إنهم ينسون «أن التدين توحيد بين مثال الحق الثابت، وظروف الواقع المتحرك، وأن الحق لثباته قد ينجلي بذات الصورة رغم حركة الظروف، وأن حركة الظروف قد تستدعي تعبيراً جديداً عن الحق في كل حال، ضمناً للاعتصام به»<sup>(٢)</sup>.

إن أصحاب هذا الانتماء - في الغالب - لا يفرقون بين النظم والأعراف، التي من طبيعتها الثبات، لأنها صالحة لكل زمان ومكان. «إن الإسلام لا يدعو إلى الجمود بل إلى الثبات، ولا يقبل التحول أو التغير، ولكنه يدعو إلى التطور أو التجدد. والمسلمون الذين ثبتوا على الإسلام حققوا أكبر حضارة عرفتها البشرية على الإطلاق حتى ذلك الحين، وحين تخلّوا عنه في جانب، وجمدوا على نصوصه دون محاولة إسقاطها على العصر، واستخراج أحكام جديدة تستوعب

(١) تجديد الفكر الإسلامي، ص ١٥٠.

(٢) نفسه/ ١٥١.

حياتهم المتغيرة من جانب آخر، تراجعوا تراجعاً حضارياً مريعاً...

لقد سقطوا سقوطاً حضارياً مزدوجاً، إنه سقوط في الجمود حين أهملوا العقل، وسقوط في التحلي حين تخلوا عن أركان الإسلام ومبادئه الأساسية إلى غيرها<sup>(١)</sup>.

إن الفنان له الحق أن يطور القاعدة، وأن يضيف قواعد جديدة، وأن يغير العرف الفني، أي الخصائص التعبيرية للشعر - مثلاً - بل وأن يضيف أعرافاً جديدة، لكن دون أن يمس الثوابت؛ لأن ذلك يؤدي إلى الانحراف والشذوذ، وإنما جور ذلك في العرف لأنه لا يتصل بالجوهر<sup>(٢)</sup>.

ولقد سبقت الإشارة إلى الوظائف، وبيننا كيف تنقسم أهدافاً تنسم بالثبات، وأهدافاً مرحلية تنشأ - كما يقول عدنان رضا النحوي - من أمرين: منهاج الله، والواقع الذي نمر به الدعوة ويعيشه الأدب<sup>(٣)</sup>. فالأهداف الأولى لا تقبل التطوير، لأنها قائمة على قواعد، أما الأهداف والوظائف المرحلية، فإنها خاضعة للواقع، وهو مرهون بالزمان والمكان المتغيرين، على أن العقيدة ينبغي أن تكون دائماً هي الحوض الذي يحمي تلك الأهداف من الوقوع في الانحراف والشذوذ، الذي وقع فيها التغريبيون كما سنرى.

ومن الواضح أن أصحاب الاتجاه الأول يكرسون المرض الذي أصاب المجتمع بأكمله، والفنان يستجيب تلقائياً لإرادة المجتمع، ثقافياً واجتماعياً واقتصادياً وعقدياً، سلباً أو إيجاباً<sup>(٤)</sup>، كما أن الفن بطبيعة الحال تعبير عنه، ينحرف

(١) أحمد سام ساهي: الواقعية الإسلامية، ص ٦٧.

(٢) نفسه / ٦٦.

(٣) النحوي: الأدب الإسلامي، إنسانيته وعاليته، ص ١٠٤.

(٤) الواقعية الإسلامية، ص ٦٩.

بانهرافه حين يكون تعبيراً عن الواقع وتصويراً له، إذ إن القضية الشعرية ترتبط بشكل مباشر وعضوي بالقضية الحضارية<sup>(١)</sup>. فهم يكرسون المرض، لأنهم يرون «العلاج كله في إحياء التراث، وتجد منهم لذلك حرصاً على تحقيقه ونبشه والاعتزاز به؛ إذ يؤمنون أن فيه حلاً شافياً لكل معضلة مستجدة، وما بدا فيه من ثغرات رَدُّوها إلى قصورنا اليوم عن استقصاء مادته»<sup>(٢)</sup>، وهذا خطأ واضح.

فهل إحياء التراث عن طريق التحقيق والنشر من جديد يكفي وحده للانبعاث؟ لقد قيل: «لا حذائة إلا في إطار الواقع المحلي والموضوعي للشاعر، وعلاقته السوية بترائه وتاريخه وترايه»<sup>(٣)</sup>، ومعنى ذلك: أن إحياء التراث أمر أساس لضمان التطور، لأننا من جهة لا يمكن أن نستخدم القياس السليم لمعرفة ما إذا كنا بصدد التجديد والحداثة، أم أننا ندور في حلقة مفرغة، إلا بالاعتماد على وعينا بالتراث، ومن جهة ثانية يتوقف سيرنا على ماضينا انجهاً وحركة، «فالتراث هو المحط الأول لأنظار الشاعر، حين يريد أن يستند إلى القاعدة»<sup>(٤)</sup> كما أن «القياسات الوحيدة لدينا لتمييز نص يضيف إلى القديم شيئاً ما هي مقارنة النص الجليل بشوايت النص الماضي»<sup>(٥)</sup> بل إن الإنسان لا يستطيع أن يمارس وجوده ونشاطه في الحياة إن لم يكن مرتكزاً على أصول ثابتة في الفكر والحضارة، على أن تكون الأصول نابعة من الذات والوجود المستقل، الذي لا تشوبه تبعية أو انقياد لحضارة ما<sup>(٦)</sup>.

(١) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص ٤٦٠.

(٢) تجديد الفكر الإسلامي، ص ١٥٧.

(٣) قضايا الشعر الحديث، ص ١٦.

(٤) الواقعية الإسلامية، ص ٦٨.

(٥) قضايا الشعر الحديث، ص ٤٥٣.

(٦) الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي، ص ٧٥.

إن التراث أساس في الحداثة والنهوض، ولكن المشكلة المطروحة إنما تكمن في وجهة النظر التي نتعامل بها مع التراث، وفي المنهج الذي نعرض التراث من خلاله، إذ لا بد من إحياء التراث بطريقة يتم فيها الجدل بين الماضي والحاضر، دعماً للحاضر الذي هو نقطة البدء والمعاد، ولذا كان الناقد جابر عصفور يرى أن هناك تصورين عن التراث بوجه عام، تصوراً يتعامل معه بَعْدَهُ كتلة من الأحداث والمفاهيم والقيم، مستقلة عن وعينا وعن وجودنا تماماً، وهذا التعامل غير ممكن؛ لأن التراث موجود بنا وفينا في الوقت نفسه، فضلاً عن أن وجوده الموضوعي لا يدل على انفصاله المطلق عنا بقدر ما يدل على أنه يؤثر فينا بالقدر نفسه الذي نؤثر فيه، وكأنه يشكلنا بقدر ما نشكله. وتصوراً آخر يتعامل مع التراث من منظور الوعي بالحاضر والإدراك للوجود الآتي، وهو التصور الممكن عملياً<sup>(١)</sup>.

إن هذا التصور الثاني هو الذي انبثقت عنه المدرسة الإسلامية في النقد المعاصر، على أساس أن التجربة قد أثبتت أن «في تاريخ الحضارات كثيراً ما كانت اتجاهات العودة بالذاكرة إلى الأصول حركات مؤدية إلى بعث جديد؛ لأنها تمكن من النظر الناقد بمقارنة القيم النسبية لمكونات التراث، ومن تجاوز الأشكال التي جمدها التقاليد»<sup>(٢)</sup>. وهذا ما سنراه في الاتجاه الثالث بعد أن نبين الاتجاه التفريري.

غير أن الأمر يحتاج إلى إيضاح شيء ذي أهمية بالنسبة للمقولة التي تربط السلف بشرط هو الصلاح، فليس الاتباع المطلوب مطلقاً، وإنما هو مشروط بصلاح ثقافتهم وفكرهم، ومن ثم شاعت كلمة «السلف الصالح» لتدل بنفسها

(١) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٧.

(٢) تجديد الفكر الإسلامي، ص ١٤٩.

على أن هناك سلفاً غير صالح للقذوة والاتباع، ولكن هل كان ذلك لأنهم مبدعون، أم لأنهم مبتدعون؟

في التراث الجيد الذي لم يبلغ بعدُ كتابنا مستوى إنجاز مثله كما الحال لكتاب الموافقات للشاطبي، إذ لا يزال كل ما كتب في مقاصد الشريعة دونه بكثير، حتى ذلك الكتاب الجيد الذي ألفه ابن عاشور في المقاصد لم يبلغ مبلغاً يقارن فيه مع كتاب الموافقات، ولكن في التراث أيضاً ما يعد نموذجاً للاندحلال والضلال من الشعر وغير الشعر. ومن هنا لابد من تصفية التراث لبيان ما هو من إنتاج «السلف الصالح»، ومن هنا كان التساؤل الذي طرحه زكي نجيب محمود مشروعاً ومقبولاً؛ فهو يطرح السؤال «كيف؟» متجنباً السؤال «لماذا؟»: «كيف تقوم الحلقة الرابطة بين أمنا ويومنا؟ كيف تكون الصلة بين الأسلاف وبيننا في مجال الفكر والثقافة؟ بحيث نحيي هذه الصلة طيعية فيها نبض الحياة، لا متكلفة ولا مصطنعة، فنصون تراث الأسلاف من جهة، ولا نطفي على شخصية الأحفاد من جهة أخرى»<sup>(١)</sup>.

وعلى أي حال، فإن أمر الجمود قائم، وهو أمر خطير ولا شك؛ لأن التشبث بالتراث، إذا ما تجاوز الحد المنطقي الهادئ - كما يقول عماد الدين خليل - يتحول إلى سلاح خطير نشهره ضد أنفسنا<sup>(٢)</sup>، ولأن الثقافة الجامدة لا تكاد تعي حاضرها فضلاً عن أن تستشرف مستقبلها، أو أن تستمد وجودها من الأصالة بمفهوم ضيق يعني «ليس بالإمكان أبدع مما كان» كما يقول الأمراني<sup>(٣)</sup>.

فالامر قائم وخطير ولكن ما الحل؟

(١) تجديد الفكر الإسلامي، ص ٣٠٤.

(٢) محمد إقبال: جمالية الأدب الإسلامي، ص ٨١.

(٣) الأمراني: مجلة للشكفة، عدد ١، ص ٦، وانظر إقبال: المرجع السابق، ص ٨١.

يدو لي أن الحل الذي يقدمه الترابي ممكن جداً، ذلك أنه يفرق بين الفكر الإسلامي من حيث هو عمل بشري يتجدد ويتقدم ويلى، حتى ولو كان حصيلة التفاعل بين عقل العالم المسلم أو الأديب وأحكام الدين الأزلية الخالدة، فهو يتكيف بحسب طبيعة وكمية المعارف والتجارب التي يمر بها في كل زمان، يضيق بضيقها ويتسع باتساعها، وبين الدين من حيث هو هدي أرلي خالد يتضمن الوحي وسنة الرسول محمد ﷺ<sup>(١)</sup>، ويستند الترابي إلى حديث الرسول عليه الصلاة والسلام: «إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مائة عام من يجدد لها دينها»<sup>(٢)</sup>.

## ٢- الاتجاه التغريبي:

لقد سبقت الإشارة إلى أن الاتجاه التغريبي محكوم عليه بالتقليد، مثله مثل الاتجاه الجمودي، على أن الاتجاه التغريبي بزعامة الدكتور طه حسين، سيري مستقبل الثقافة الحديثة في تقليد الغرب في كل شيء. لقد رأى أن السبيل الوحيد للنهضة هو أن نسير سيرة الأوروبيين، ونسلك طريقهم؛ لنكون لهم أنداداً، ولنكون لهم شركاء في الحضارة خيرا وشرا، حلوها ومرها، بل ودعا إلى تعلم اللغة اليونانية واللغة اللاتينية، لنعود إلى المنبع الذي تستقي منه الثقافة الغربية المعاصرة، وهذا يعني الانقطاع عن التراث الإسلامي<sup>(٣)</sup>.

فالالاتجاه التغريبي عن سوء نية أو حسنها، يستهدف القيم والجذور الحضارية الإسلامية ليستأصلها لا ليحيها، وتثبت بأهداب الحضارة الغربية، ليغرسها

(١) تمجيد الفكر الإسلامي، ص ٩-١٠.

(٢) نفسه/ ٣٦.

(٣) محمد مصطفى هدارة: التراث والمعاصرة وثام لا خصام (مقال) ضمن نحو أدب إسلامي، ص ٤٦ جمع جامعة أم القرى.

في التربة العربية بديلاً فكرياً وفنياً للتراث الإسلامي، وهذه في الحقيقة خطة مدروسة وضعها الأوروبيون من المبشرين والمستشرقين ونفذها بإقتان تلامذتهم الأوفياء كالدكتور طه حسين، وسلامة موسى وغيرهما. وهذه الخطة كما يقول الدكتور محمد عادل الهاشمي: «تهدف إلى فرجة العالم الإسلامي وترمي إلى امتصاص قوة العالم الإسلامي من داخله وإفراغه من طاقاته... وينعكس ذلك على نتاجه الأدبي فيبدو ترجمة جزئية أو كلية للأفكار والتجارب التي تنافي تصور أمته ونظرتها إلى الوجود والحياة»<sup>(١)</sup>.

وللإتجاه التغريبي موقف من التراث والدين، لا سيما وقد وجدوا في النظريات الغربية ما يسند رأيهم، ليعدوا العودة إلى التراث «رجعية»، والتمسك بالدين وقيمه «مثالية» حيناً وخيلاً مجنحاً أخرى و«أفيوناً للشعوب» ثالثة، يقول العقاد: «ويتبين من تاريخ المذاهب كلها أنها تعتبر هذا الاتجار بالضمائر وسيلة من وسائلها المشروعة، لخدمة المطامع الشخصية أو لخدمة السياسة العامة في الدولة، فهي تنادي بالمادية، وتنكر كل شيء في الوجود غير المادة، وتسمي الأديان «أفيون الشعوب»؛ لأنها تبشر بعالم الروح، وتخدر شعور الفقراء كما يزعم الشيعيون، فيتعللون بالنعيم الأبدي ولا يثورون طلباً للنعيم في حياتهم الأرضية»<sup>(٢)</sup>.

لكي نفهم التغريبيين فهماً جيداً، ينبغي معالجة موقفهم من قضيتين؛ الحداث والاصالة، إذ إن الحداث كما قلنا ضرورية، لأن الجمود موت بطيء، والاصالة أساسية للوجود البشري السليم.

(١) الهاشمي: قضايا وحوار في الأدب الإسلامي، ص ١١٠-١١١.

(٢) عباس محمود العقاد: أفيون الشعوب، ص ٨٠.

## الخدائنة والأصالة عند التفريبيين:

التحديث عند التفريبيين تتحكم فيه العقلية الغربية، ولكن العقلية الغربية كانت أحياناً ترى أن التقدم والتجديد قائمان على الثورة ضد كل قديم، بما في ذلك الدين، إذ ليس هناك ثوابت ومتغيرات، إنما هناك تحول مستمر، على أنهم لم ينسوا أن يستندوا إلى الفكر اليوناني على أنه قاعدة أساسية للانطلاق<sup>(١)</sup>.

بعض الغربيين كان يرى أن «الخدائنة تقلد الثورة الكلية»<sup>(٢)</sup>، وبعضهم كان يصرح بأن «القانون والأخلاق والدين هي كلها من أساطير الطبقة البورجوازية، وتختفي وراءها آلاف من مصالح البورجوازية»<sup>(٣)</sup>، كما يرى أن الاعتقاد القائل: إن الوحي السماوي ضروري لإصلاح المجتمع هو اعتقاد مرفوض<sup>(٤)</sup>، وقد نادى ماركس قائلاً: «ينبغي على الحزب العمالي أن يتقدم إلى الأمام أكثر من هذا لكي يحرر العقل والضمير البشريين من براثن الدين»<sup>(٥)</sup>. وهكذا تصبح الخدائنة مرهونة بالثورة على الثوابت، وعلى رأسها الدين.

ولقد سبقت الإشارة إلى أن التفريبيين مقلدون، ومع الأسف الشديد كان تقليدهم لهذه النظرة القاصرة التي تحقد على القيم الخلقية، وعلى الشرائع السماوية، فكانت النظرات المأساوية التي هتكت القيم والدين باسم «الخدائنة».

لقد كان «آدونيس» ثورة على اسمه «علي أحمد سعيد»؛ لأن التركيبة «القديم» تستند إلى الحضارة الإسلامية التي يرفضها، فهي سلفية «ومبدأ الخدائنة

(١) هنري لوفيفر: ما الخدائنة، ص ١٠١.

(٢) نفسه / ١٠٩.

(٣) وحيد الدين خان: سقوط الماركسية، ص ٩٧.

(٤) نفسه / ٨١.

(٥) نفسه / ٨٧.

- عنده - هو الصراع بين النظام القائم على السلفية، والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام<sup>(١)</sup>، ومعنى ذلك أن الحداثة نتيجة لجدلية، غير أن «الحداثة في المجتمع العربي بدأت كموقف يمثل الماضي ويفسره بمقتضى الحاضر»<sup>(٢)</sup> وأي ماضٍ؟ وأي حاضر؟ أما الماضي فهو «الدين»، وأما الحاضر فهو الثقافة غير العربية الآرامية والبيزنطية، أي إن على ممثلي الماضي «أن يفسروا الوقائع الجديدة بتأويل القديم تأويلاً ملائماً»<sup>(٣)</sup>، وقد صنع المجددون في رأيه ذلك في اللغة والدين: «أما اللغة، فأتقنوها أكثر من أهلها، مما كذب نظرية الطبع أو الفطرة، وأما الدين ففسروه تفسيراً يلائم تطلعاتهم في الحياة التي امتجدت»<sup>(٤)</sup>، فالحداثة تولدت إذاً تاريخياً في زمن الدولة الأموية، حيث وقع التفاعل أو التصادم بين موقفين أو عقليتين في مناخ من تغير الحياة، أي نتيجة أول صدام بين الدين وبين الثقافة الغربية<sup>(٥)</sup>، وقد تجلّت الحداثة - عنده - في شعر الشاعرين: أبي نواس، وأبي تمام، والأول يمثل تياراً يهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية، والثاني يهدف إلى «الخلق لا على مثال»، ومن ثم يلغي عصمة الأوائل في الفن<sup>(٦)</sup>.

ولكن هناك شعراء يمثلون التجربة الذاتية؛ مثل امرئ القيس، وجميل، وعمر بن أبي ربيعة، وشار، فهؤلاء عندهم «تكتمل صورة التحول، كما تبدو لدى شعراء التجربة الذاتية، ففي اتجاه هؤلاء الشعراء ما يزلزل القيم الموروثة، سواء كانت دينية أو اجتماعية أو أخلاقية، ويشارك في إقامة نظام

(١) أدونيس: الثابت والمتحول، ص ٩/٣.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه ١١/٣.

(٥) نفسه ١١/٣، ٩.

(٦) نفسه ١٠/٣.

جديد من القيم يعطى الحرية والحب والمرأة وأشياء الحياة العامة معنىً جديداً وبعداً آخر<sup>(١)</sup>.

فالتحول إذاً حدث - فى النهاية - على حساب «الموروث» ليعطى القيم معنىً جديداً، ولكن ما هى تلك القيم؟ إنها اللهو واللذة، وهى التى تتجسد فى الحب والخمرة، فهذا «مما عمق الحس المدنى فى الشعر على غرار ما فعل عمر ابن أبي ربيعة، وشارك فى تأسيس جمالية مدنية مقابل الجمالية البدوية السائدة، ولم يكن تأسيس هذه الجمالية يتضمن رفض القيم البدوية الفنية وحسب، وإنما كان يتضمن كذلك رفض القيم الدينية والخلقية»<sup>(٢)</sup>.

إن التحول الذى يفضل «آدونيس» هو هذا التحول الذى يثور فى وجه القيم الموروثة الجمالية والدينية والخلقية، ويستبدلها بفلسفة اللذة والتزعة الشهوية أو الإباحية. ومن هنا كان شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة «يستمد أهميته خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة على المحرم دينياً أو اجتماعياً، ومن هذا تكمن الثورة على التقاليد الاجتماعية الدينية، والعودة إلى البداية حيث لم يكن الإنسان يعرف الخجل أو العار، فشعرهما محاولة للخروج على المجتمع، وكل خروج على تقاليد المجتمع يحمل بذاته قيمة؛ لأنه يعلن اللاخطيئة، فاللذة هى وحدها القيمة، إن الانتهاك هو ما يجلبنا، أى تدنيس المقدسات هو ما يجلبنا فى شعرهما، والعلة فى هذا الجذب أننا لا شعورياً نحارب كل ما يحول دون تفتح الإنسان، فالإنسان من هذه الزاوية ثوري بالفطرة، الإنسان حيوان ثوري»<sup>(٣)</sup>.

(١) آدونيس: الثابت والتحول ٢٥٧/١.

(٢) نفسه ٢١٤/١.

(٣) نفسه ٢١٦/١.

إن كل ما جاء حتّى الآن يدل دلالة قاطعة على أن مفهوم الحدائثة يتجه عند أدونيس وجهة تخريبية تفسد الضمير بما تصنعه من قلب للمفاهيم، بحيث يصبح الجمال قبحاً والقبح جمالاً، والفضيلة سيئة والرديلة حسنة، إلى أن يصل بالإنسان إلى أن يكون حيواناً ثورياً، لا يرى القيمة إلا في اللذة، فاللذة هي وحدها «القيمة»، وهو معجب بشعر عمر بن أبي ربيعة لهذا السبب، وغير معجب بالشعر الإسلامي للسبب ذاته؛ يقول: «إذا كان الشعر - بمقتضى النظر الإسلامية - شكلاً من المطابقة الدقيقة بين الكلام والطهيرة الدينية، فإن شعر عمر بن أبي ربيعة يقدم على العكس شكلاً من المطابقة بين الكلام وشهوة الحياة فيما يتجاوز القيم الدينية والمعايير الأخلاقية في آن، وفي هذا على الاخص تكمن خاصيته التحويلية»<sup>(١)</sup>.

إن ما يتجاوزه عمر بن أبي ربيعة هو في رأيه «الثابت» الذي يمثل «الطهيرة الدينية» وما ينشده ويقيم الثورة من أجله هو المتغير والمتحول؛ قال: «وليس الثابت إلا مصطلحاً شأن المتحول، وقد عنيت بالثابت ما بيني حقيقته على ماضٍ يفسره تفسيراً خاصاً معيناً ويعزل أو ينفي كل من لا يقول قوله، وعنيت بالمتحول ما يرفض أحقية هذا الثابت، استناداً إلى تفسير خاص معين لذلك الماضي عينه، عاملاً بواقعية كونه خارج السلطة، على تحويل المجتمع في اتجاه ما يهدف إليه»<sup>(٢)</sup>.

إن التحول بهذا المعنى يصبح هو ما ينشده الإنسان الذي هو حيوان ثوري، لا الإنسان الذي ترسمه «الطهيرة الدينية»، كما أن «الثابت» يمثل الشرع، ويؤيد ذلك قوله: «فالشرع ساكن، أما الإنسان فمتحرك، والشرع محدود، والإنسان

(١) أدونيس: الثابت والمتحول ٢١٨/١.

(٢) نفسه ٢/١.

منفتح إلى ما لا نهاية، وعلى ذلك ليس الشرع هو الغاية، وإنما الغاية الإنسان<sup>(١)</sup>، وهو - من دون شك - يجهل معنى ثبات الشرع ومغزاه، ومن ثم جهل أن الشرع يستهدف إقامة نظام يحمي كرامة الإنسان، وبسبب ذلك كانت ثورته على الثابت.

فعنده لما كانت الغاية هي الإنسان، فلا بد من إلغاء مصدر الساكن والثابت، وعلى هذا الأساس تعرض - في كتابيه مقدمة الشعر، وزمن الشعر - لمعنى «الله» وبتعبير الأمراني عمل على «تجاوز التصور الإسلامي التقليدي، الذي يجعل الله نقطة ثابتة متعالية منفصلة عن الإنسان، عمل على تفجير فكرة الله المجرد لتحل محلها فكرة الله الشخصي»<sup>(٢)</sup>.

ولما كان التصور الإسلامي هو الذي يحافظ على معنى الألوهية والربوبية وبالجملته هو التراث الثابت، فإن الثورة لا بد أن تعمل على هدم «التراث» الذي يبنى عليه هذا التصور، وكانت خير ثورة في رأيه تمثل ذلك هي ثورة القرامطة: «لقد اتخذت الثورة شكلها التنظيمي الأكمل في الحركة القرمطية»<sup>(٣)</sup>، وهي عنده تنشد المساواة «وما سمي بنظام الألفة الاشتراكي»<sup>(٤)</sup>. وبهذا يلتقي مع رأس الهدم لسقيم في الجزائر الطاهر وطار، الذي رأى أن «مصير الإنسانية جمعاء القرمطة، لا صلاة، ولا زكاة ولا وعظ ولا إرشاد يؤثر في قلوب الجلياع، دينهم العدل»<sup>(٥)</sup>.

(١) أدونيس: الثابت والمتحول ١/ ١٧٨.

(٢) الأمراني: الثابت والمتحول في الثابت والمتحول، مجلة للشكافة، ع ١٠٠، ص ٦.

(٣) الثابت والمتحول ١/ ٨٤.

(٤) نفسه ١/ ٨٥.

(٥) الطاهر وطار: (رواية) عرس بقل، ص ٨٠-١٠٨.

لقد اختيرت حركة القرامطة رمزاً للثورة على البنية السياسية والاقتصادية والثقافية «وقد تجلّت هذه الثورة في مختلف المجالات الثقافية بدءاً من اللغة، ولم تكن ثورة على مادة المعرفة بذاتها بقدر ما كانت ثورة منهجية تهدف إلى تثبيت فهم جديد للموروث الثقافي، ومنهج جديد في البحث والمعرفة، ويمكن إيجاز مبادئ هذه الثورة في ثلاثة: العقل قبل النقل، الحقيقة قبل الشريعة، الإبداع قبل الاتباع»<sup>(١)</sup>، وهكذا يصل هذا الباحث إلى نتيجة تناقض منهج البحث والتفكير في التصور الإسلامي، من حيث إن الشرع يقتضي العمل بكتاب الله، فإن لم نجد فبسنه رسول الله ﷺ فإن لم نجد نجتهد، أي إن العمل بالنقل قبل العقل، وبالشرع قبل الواقع، والسبب في ذلك أن مصدر النقل هو الكامل الذي لا يخطئ، ومصدر السنة هو النبي المعصوم، أما مصدر العقل فهو الإنسان الذي يخطئ ويصيب. وهذا الأمر لا يعجب أصحاب التغريب الذين يضعون عقل الغرب فوق كل شيء، فوق النقل والعقل الإسلاميين. وبهذا الانتقاص منهما والرفع من قيمة العقل الغربي، يوجه أدونيس التهمة إلى موقف الإنسان العربي من الحضارة الغربية والحداثة على الخصوص قائلاً: «إن شخصية العربي هي من هذا المنظور شأن ثقافته تتمحور حول الماضي، ولعل في هذا ما يكشف من جهة عن التناقض في موقفه من الحداثة الغربية، فهو يأخذ المنجزات الحضارية الحديثة، لكنه يرفض المبدأ العقلي الذي أبدعها، والحداثة الحقيقية هي في الإبداع لا في المنجزات بذاتها، فهو إذاً يرفض الحداثة الحقيقية، أي يرفض الشك، والتجريب وحرية البحث المطلقة والمغامرة في اكتشاف المجهول وقبوله»<sup>(٢)</sup>، غير أنه لا يريد أن يشكك في عقلية النماذج التي

(١) الثالث والمتحول ٨٥/١.

(٢) نفسه ٣١/١.

اختارها للثورة والإبداع والقدرة على التحول، مثل أبي نواس، وشار، والعقل الغربي جملة، فيستني من العقلية العربية «نواة الذهنية مقابلة - لذهنية الثابت - تحاول أن تفجر المجتمع أطراً ومفاهيم في اتجاه التحول»<sup>(١)</sup>، وعنده أن «الفئات التي تمثل المنحى الأول - أي منحى الثبات - تفكر وتسلك في صراعها بنظرة من يواجه عصرها مقلداً، ويشعر أنه لن يكون له مكان فيه، يزداد لذلك تمسكاً بالقديم ومحاورة للجديد، بينما كانت الفئات التي تمثل المنحى الثاني، أي منحى التحول، تفكر وتسلك بنظرة من لا مكان له في العالم الراهن، ولهذا كانت مأخوذة بابتكار العالم الجديد، الذي يلائمها ويعبر عنها»<sup>(٢)</sup>.

وإذا فإن التقدم يكمن في رؤية أصحاب التحول، أما التأخر والجمود فيكمن في رؤية أهل «الثابت». وعليه يقر أدونيس «لا يمكن... كما يبدو لي أن تنهض الحياة العربية ويبدع الإنسان العربي إذا لم تنهدم البنية التقليدية السائدة للفكر العربي، وتتغير كيفية النظر والفهم، التي وجهت هذا الفكر ولا تزال توجهه»<sup>(٣)</sup>.

ومعناه أن الخلاصة تكمن في ضرورة «تهدم البنية التقليدية» أي الثابت، حتى يمكن التقدم؛ لأن «كل تغير يفترض الانطلاق من الإيمان بأن أصل الثقافة العربية ليس واحداً بل كثير، وبأن هذا الفصل لا يحمل في ذاته حيوية تتجاوز المستمر، إلا إذا تخلص من المبنى الديني التقليدي الاتباعي، بحيث يصبح الدين تجربة شخصية محضة»<sup>(٤)</sup>.

(١) أدونيس: الثابت والمتحول.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه ١/ ٣٣-٣٢.

وهكذا ينتهي أدونيس في حكمه - كما يقول حسن الأمrani - إلى أنه يدعو إلى تبني التصور الغربي للدين، وتمتزج هذه الرؤية بتصوير باطني نابع من عقيدة الناقد... يسترجع أدونيس بمحاولته الرؤية الاستشراقية، التي تعمل جاهدة على توكيد المركزية الأوروبية<sup>(١)</sup>، وبسبب هذا المنهج الغربي، الذي «يلاحظ الدين ويصفه، لا كما هو في ذاته، بل كما فهم ومورس وساد»<sup>(٢)</sup>، يتوصل إلى تلك النتائج، التي سرعان ما تهدم أمام الحقيقة التي يقرها الثابت، الذي لا يتكرر للنقل ولا للعقل ولا للتجريب، وإنما يستخدمها متعاقبة متكاملة بحيث يعطي كلاً منها مساحة معينة في النشاط الفكري والإنساني لا تستطيعه الأخرى أو ليس من مهامها، يبين ذلك قوله تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُّنِيرٍ﴾ [الحج: ٨] قال الزمخشري: «والمراد بالعلم العلم: الضروري، وبالهدى: الاستدلال والنظر؛ لأنه يهدي إلى المعرفة، وبالكتاب المنير: الوحي»<sup>(٣)</sup>، فالثقافة الإنسانية الصحيحة تنبني على العقل والتجربة والوحي، وهي أصول المعرفة كما حددها القدماء والمعاصرون على حد سواء<sup>(٤)</sup>.

وسيتبين لنا من خلال التصور الثالث خطر معنى الحداثة كما يطرحه أدونيس وغيره من التفريبيين، إذ سيبين أصحاب الاتجاه التجديدي الإسلامي أن «الاستحداث بالتأكيد ليس في الاعتماد على الغرب كما تصور البعض»<sup>(٥)</sup>.

(١) الثابت والمتحول في الثابت والمتحول، مجلة المشكاة، ع٧، ص٩.

(٢) الثابت والمتحول: ٢٧٩/١.

(٣) الكشف: ٦/٣.

(٤) عبد التميم خضاجي: البحوث الأدبية، ص٥٨٥٧.

(٥) أحمد حملون: نمو نظرية للأدب الإسلامي، ص٥٧.

### ٣- الاتجاه الثالث: (التجديد الإسلامى).

إن هذا الإتجاه هو الذى يعنينا فى النقد الإسلامى المعاصر أساساً، لأنه يتمسك بالاعتدال والاستقامة، فلا إفراط ولا تفريط. إنه الاتجاه الذى سيجعل من المرتكزات الثلاثة السابقة أساساً لمنهج؛ بحيث يصبح «الوحي» يشير إلى الثابت و«العقل» إلى الاجتهاد، و«العلم» إلى التجربة، وستقسم البحث هنا عنصريّن:

١- نقد الحداثة فى مفهومها التفريرى.

٢- معنى الأصالة والحداثة فى التصور الإسلامى.

أولاً: نقد الحداثة فى مفهومها التفريرى.

لقد ذهب عادل الهاشمى إلى «أن أتباع الحداثة أو التفرير الأوروبى يطرحون فى عالمنا العربى والإسلامى النظرة الأوروبية للحياة بديلاً للنظرة الإسلامية، فمفهوم الحداثة - كما ينقلونه من أوروبا - تصور جديد تماماً للكون والإنسان والمجتمع، ويسمونه ثورة عالمية تقودها حضارة الإنسان الأوروبى. والمطلوب من أدباتنا وشعرائنا أن ينطلقوا من هذه النظرة وإلا وصفوا بالرجعية. وطروحاتهم فى تحويل الوجهة الأدبية إلى أوروبا تتضمن هدم المعطيات الحضارية الإسلامية كلها، من ذلك ما يطرحه أدونيس فى تعريفه القصيدة أو المسرحية أو القصة الحداثيّة، بأنها هي التي تهدم كل شيء: الموروث، الدين، السياسة، العائلة ومؤسساتها...، ويتم أبو ديب هذا الطرح بأن «الحداثة: انقطاع معرفي، مصادرها المعرفية هي اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود لا الله»<sup>(١)</sup>.

(١) الهاشمى: قضايا وحوار، ص ١١٢.

فالحداثة عند التفريسيين تقوم على الهدم، وعلى قطع الصلة بالتراث، والالوهية، لتحل محل ذلك لغة جديدة وفكر علماني، هكذا يرى أدونيس، وهكذا يرى أبو ديب كما يوضح الهاشمي. أما نزار قباني، فيصفه الدكتور هداره بأنه الشاعر الذي يرى أن عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة، ولو أطاحت بالدين والقيم والأخلاق والتقاليد، بل يحاول أن يفلسف الفضيحة قائلاً: أكتب شعراً إذأ فأنا مفضوح، ويهاجم الشرع بقوله: «أنا بطبيعة تركيبي ضد الشرعية»<sup>(١)</sup>.

ولكن هداره يميز بين جيل نزار قباني، الذي نادى بالمعاصرة بهذا الشكل وبين الجيل الجديد الذي يمثل أدونيس وكمال أبو ديب، والسيد يس. فهؤلاء قد وقف عندهم ليبن طبيعة العلاقة التي يريد إنشاءها أصحاب الحداثة بينهم وبين التراث. فهو يرى أن إخضاع التراث لتجربة الحداثة معناه عندهم كل تمرد على العقيدة أو خروج على السلطة الشرعية، فمن الحداثة في رأيهم كل الحركات الثورية السياسية والاجتماعية بدءاً من الخوارج وانتهاء بشورة الزنج ومروراً بالقرامطة والحركات الثورية المتطرفة الرافضة، كذلك يدخل في عداد الحداثة كل أديب دمر القداسة وقارب الخطيئة بل قد انغمس فيها<sup>(٢)</sup>.

وهذا خطأ فادح بطبيعة الحال، لذا ترتبت عليه ضرورة التمييز بين الحقيقة والوهم.

### الوهم الباطل:

إن الحداثة بهذا المعنى يعدها الدكتور هداره وهمًا باطلاً؛ لأنها نزعة أوروبية شاذة ظهرت في أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الأولى بسبب ما حل بالغرب

(١) هداره (مقال): التراث والمعاصرة وثام لا خصام ضمن كتاب نحو أدب إسلامي، ص ٤٩٤٨.

(٢) نفسه / ٥٢.

من دمار وفوضى أفقدته الإيمان، فتمسك بنظرية دارون التي تشكل أصلاً من أصول الحداثة في أوروبا، وعند من يحاكونها، حذو الفعل بالفعل في عالما العربي المسلم، كما تمسك بالنظرية الماركسية، التي تجعل للقوى المادية السلطان الأقوى الموجه للنشاط الإنساني ومثلها النظرية الفرويدية التي تسلط الضوء على العلاقات الجنسية<sup>(١)</sup>، فالحداثة التفرعية إذاً وهم، ولأنها لا تصدر عن أسباب داخلية، وظروف واقعية تفعل فعلها في وجودنا لتبعثنا نحو التحول الحقيقي، الذي يبدأ بتغيير النفوس متجهاً نحو تغيير ما يحيط بها، وبتغيير الرؤيا نحو تغيرات الشكل، ذلك لأن الله قال وقوله الحق: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ﴾ [الرعد: ١١]، وقد بين الناقد محمد جمال باروت كيف أن «إشكالية النقد الطليعي العربي، الذي يدعو إلى تغيير معنى الكتابة الشعرية في ضوء المنهجية الطليعية الغربية... لا يتيح لهذه الكتابة أن تتطور بشكل مستقل، بل يرهقها بمفاهيم نظرية طليعية لم تنتجها حركتها الداخلية... إن البحث عن الشعرية العربية الحديثة يجب أن يتم خلال البحث في هذه الشعرية نفسها، وفي جملة الشروط المادية التي أنتجتها، فهذه الشعرية حتى في إدراجها عناصر أخرى في مشروعها، فإنها لا تدرجها إلا في حقل صراعاها ومتطلباته وشروطه»<sup>(٢)</sup>.

فليست التفرعية «حداثة» وإنما هي مسخ للشخصية وتوهم أبله؛ إذ الحقيقة كما يقول هدارة متنبأ قول محمد مصطفى بدوي، تفيد أنه «لكي يكون الأديب العربي حديثاً يكفيه أن يكون صادقاً مخلصاً لنفسه متمعقاً لذاته بوصفه فرداً يعيش في مجتمع يعينه في نقطة معينة من الزمن. أما أن يفقد الأديب العربي

(١) هدارة (مقال): التراث والمعاصرة وثام لا خصام ضمن كتاب نحو أدب إسلامي، ٥٣.

(٢) محمد جمال باروت: (مقال) أوهام الحداثة، ص ٣١-٣٢، مجلة للوقت الأدبي، عدد خاص من

النقد: ع(١٤١-١٤٢) سنة ١٩٨٣.

ثقتة بنفسه وبثقافته وأصالته، ويهرع لاهثاً في مختلف الانتماءات ليقضي أثر آخر البدع أو الموضات في الغرب فيقلدها، سواء عن معرفة أو جهل، فلا يجعله ذلك أدبياً حديثاً في شيء، وإنما يجعله مجرد مقلد لموضة من الموضات الحديثة في الغرب»<sup>(١)</sup>.

فالحداثة قوامها الأصالة، ومن دون أصالة يتوهم الأديب أن يكون مبدعاً، ولئن كانت «المثاقفة» أو بتعبير أبي حيان التوحيدي «المقابسة» ضرورة من ضروريات العصر، فإن ذلك لا يعني أبداً إلغاء التراث والقيم والدين، ليحل محلها تراث وقيم ودين غربي، فذلك لا يؤدي إلا إلى الاستلاب. ومن هنا كان التساؤل الذي طرحه الناقد محمد جمال باروت، مع أنه لا ينتمي إلى «التجديد الإسلامي» مقبولاً؛ قال: «هل يبقى النقد الطليعي العربي منفصلاً بمثاقفة تستلبه؟ أم أنه سيكشف ذات يوم كم كان سجين أوهاهما؟ إن خروجه من أوهاما الحداثة هو في الآن ذاته في استخلاصه لادوات نقد النص الشعري العربي الحديث من داخله، بكل ما يربط هذا الداخل ببنيته الاجتماعية الثقافية»<sup>(٢)</sup>.

إن الحداثة التغريبية وهم، له أسباب كثيرة، لعل من أهمها الشعور بالدونية، وفقدان الثقة في الانتماء، مما يجعل المقلد يمثل دائماً دور المتلقي وليس دور المبدع، ذلك لأنه كما يرى الأستاذ محمد عمران «يفكر خارج روح الأمة، والتفكير خارج روح الأمة، يعني التأسيس في فراغ»<sup>(٣)</sup> وقد لاحظ الباحث عبدالكريم الناعم في مقاله: «الحداثة بين الشكليات والتحديث والوهم» أن وهم الحداثة يجيء من سببين آخرين، غير اللذين ذكرنا، وهما:

(١) هدارة: المقال السابق. ص ٦٥.

(٢) أوهاما الحداثة: مجلة الموقف الأدبي عدد ١٤١، ص ٤٥.

(٣) هدارة: السابق ص ٦٥.

أ - تحويل الرغبات الصادرة عن دوافع قاصرة، وغير علمية، وغير مشروعة إلى قضية يراد لها أن تحل محل ما هو راسخ وعلمي ومشروع.

ب - اعتبار كل تخريب حدثاً، وبذلك يتم تفريغ الحدث من قيمتها الموجودة، أو التي يفترض أن توجد، كتحقيق لوظيفة الفن الاجتماعية؛ إذ إن الجري وراء الأشكال أو الانحياز لشكل يبدو مشروعاً في إطار، وهو غير مشروع حين يصبح أداة من أدوات المصادرة والملاحقة<sup>(١)</sup>.

والواقع أن المفترض في الحركات الأدبية الجادة أن تستخدم التخريب الحدائلي على أنه ركن أساس - كما قلنا - في منهجية؛ أي نشاط فكري إسلامي، ولكن على أن يكون هذا التخريب مرتبطاً بالأساسين الآخرين العقل والوحي؛ لأنهما ضابطان جوهريان لحماية التجربة الحدائية من الانزلاق نحو الهاوية. أما إن فتحنا المجال للتجريبية لتنفصل على المواضع السائدة جرياً وراء بريق التحديث الغربي، فإن ذلك عمل ارتجالي؛ لا بد أن يخيب مسعى صاحبه. وعليه فليست «كل تجربة حدث»، بل إن ذلك من شأنه أن «يفرغ الحدث من قيمتها» وليس أدل على ذلك من الأزمة الأخلاقية التي سقط فيها الأدب باسم الحدث التجريبية حتى صارت «الشبقية» وقد تجاوزت «الأدب المكشوف» «تنطوي - في رأي المستعربين» على رؤيا، وعلى مفهوم جديد للحب وللتواصل الحسي، ونوع خاص من الوعي الإنساني الذي يسعى إلى أن يعبر عن نفسه جسدياً في العالم»<sup>(٢)</sup>، وبذلك تكون الحدث في العالم العربي قد وصلت

(١) عبد الكريم الناعم: (مقال) الحدث بين الشكلية والتحديث والوهم. مجلة الوحدة، ع ٤٩، ص ٢٢٤

سنة ١٩٨٨ المغرب.

(٢) صبري حافظ (مقال): جماليات الحساسية والتغير الثقافي، مجلة فصول، مجلد ٤٦، ص ٧٣ سنة

١٩٨٦ م.

بأصحابها إلى مرحلة الميوعة الحضارية قبل التقدم التكنولوجي والعلمي المزعوم.

إننا لا نستطيع أن نعتمد التجريب الحدائي في الإبداع والاكتشاف الأدبي، هكذا بهذه الفوضى التي تحدث في غياب ما أسميه «الوعي الروحي»<sup>(١)</sup> الذي يكسبه الإنسان عن طريق «الوحي» وفي غياب «العقل» كذلك، لأننا لا نعرف «الإنسان» الذي هو المتلقي المعني بالإنجاز الأدبي أولاً وقبل كل شيء، وعلى حد تعبير ألكسيس كاريل «لقد بذل الجنس البشري مجهوداً جباراً لكي يعرف نفسه، ولكن بالرغم من أننا نملك كنزاً من الملاحظة التي كدسها العلماء والفلاسفة والشعراء وكبار العلماء الروحانيين في جميع الأزمان، فإننا استطعنا أن نفهم جوانب منه فقط من أنفسنا. إننا لا نفهم الإنسان ككل، إننا نعرفه على أنه مكون من أجزاء مختلفة، وحتى هذه الأجزاء ابتدعتها وسائلنا، فكل واحد منا مكون من كوكب من الأشباح تسير في وسطها حقيقة مجهولة»<sup>(٢)</sup>، وأحسب أن هذه «الحقيقة المجهولة» في الإنسان هي الجوهر الذي ينبغي أن يدغدغه الأدب، ولكن أتى له أن يعرفها إذا توجه وجهة «الأدب المكشوف» الذي يناقض الروح، وهي أعلى وأغمض ما في الإنسان؟ إن ذلك ممكن فقط عن طريق «الوحي»، وإذا وجدنا عالماً كبيراً مثل ألكسيس كاريل يقول: «إن معرفتنا بالإنسان وبأنفسنا ما زالت بدائية في الغالب»<sup>(٣)</sup> فإن ذلك إقرار بعجز العلم التجريبي عن معالجة هذه الرواية المظلمة في حياة الإنسانية التي تجهل أو تتجاهل الوحي.

(١) أحمد رحمانى: التشكيل الفني وغياب الوعي الروحي، مجلة «الرواسي»، ع ٢، ٣، ٤ ص ٧٨ سنة

١٩٩١م.

(٢) ألكسيس كاريل: الإنسان ذلك المجهول، ص ١٧، تعريب شفيق أسعد، ط ٣، ١٩٨٠.

(٣) نفسه / ١٩.

حقاً «لقد أدى قهر العالم المادي الذي استأثر باهتمام وإرادة الإنسان بصفة مستمرة إلى نسيان العالم العضوي والروحي نسياناً تاماً»<sup>(١)</sup> وحتى لو أظهر بعض الاهتمام بالجانب العضوي، فإن ذلك كان دائماً - كما الحال في الاهتمام بالتكنولوجيا - على حساب الجانب «الروحي»، وبذلك حدثت الكوارث في الغرب، وأخذت تشق طريقها براً وبحراً وجواً إلى الشرق، وبالرغم من أننا - كما يقول كاريل - بسبيل القضاء على إسهال الأطفال، والسل والدفتيريا والحمى التيفية إلخ... فقد حلت محلها أمراض الفساد والانحلال»<sup>(٢)</sup>، وهذه الأمراض أصعب من الأولى؛ «لأن الفساد العقلي أكثر خطورة على الحضارة من الأمراض المعدية... إن أكثر ما يعرض الأمم العصرية للخطر هو النقص العقلي والأدبي الذي يعاني منه الزعماء السياسيون»<sup>(٣)</sup>، وقد أضيف إليهم اليوم الزعماء الأدباء مع الأسف، في الوقت الذي كانوا يعتقدون أنهم يفعلون ما يفعلون لإحداث ثورة في المجتمع، لتتقم من الحكام الطغاة.

إن الحداد في المجتمع الإسلامي لا بد أن تنطلق، ولكن ليس بالمفهوم الذي طرحه التغريبيون وإنما بطريقة أقرب إلى الحق والصواب، وذلك بالاعتماد على القوى الأساسية لفهم الإنسان وهي «العقل» و«التجربة» و«الوحي»، وهذا ممكن بالنسبة لنا، وإن صعب على الغرب، لوجود مسوغات مقنعة تدفعه إلى الإحجام عن الإنجيل والتوراة، أعني ما فيهما من تحريف أدى إلى تناقض رهيب في محتوَاهما، ومن هنا نقبل ما يقوله «كاريل» من «أنا لا نملك وسيلة أخرى لمعرفة القواعد التي لا تلين لوجوه نشاطنا العضوي والروحي، وتمييز ما

(١) الإنسان ذلك للجهول، ص ٢١.

(٢) نفسه / ٣٤.

(٣) نفسه / ٣٥، ٣٤.

هو محرم بما هو شرعي، وإدراك أننا لسنا أحراراً لنعدل في بيئتنا وفي أنفسنا تبعاً لاهوائنا<sup>(١)</sup>.

حقاً إن الكسيس كاريل يقترح الاهتمام بعلم الإنسان<sup>(٢)</sup>. ولكن هل يكفي الجانب المعرفي التجريبي والعقلي ليزود «علم الإنسان» بما يكفيه من الأدوات والوسائل الضرورية لفهم الإنسان، ومن ثم التوجه إلى «الحدائث» التي تنفعه ولا تضره؟ الجواب الأكيد: أنه في غياب «الوعي الروحي» لا يمكن أن يتوصل البحث في العلوم الإنسانية إلى «فقه الإنسان» إن «علوم الحياة» - قد حددت - أهدافها الإنسانية، ووضعت تحت تصرفها الوسائل المؤدية إلى بلوغها، ولكننا ما زلنا غارقين في عالم خلقت علوم الجماد دون أي احترام لقوانين نحونا في عالم لم يصنع لنا، لأنه ولد بسبب غلطة ارتكبها عقلنا، وبسبب جهلنا بذاتنا الحقيقية، وليس في استطاعتنا أن نكيف أنفسنا بالنسبة لهذا العالم<sup>(٣)</sup> الذي صنعه الثقافة الغربية معتمدة على التجربة والعقل وحدهما، وقد وقعت في تلك الخطيئة حين أقرت مبدأ اللائكية، وعجزت عن التوفيق بين الثابت والمتحول، بسبب خلل في العقيدة والتشريع على حد سواء، وبسبب تراكمات ثقافية يونانية لم يستطيعوا التخلص منها، يقول «النحوي»: «ولقد ظهرت الحدائث في العالم الغربي امتداداً طبيعياً للتيه الذي دخلته أوروبا منذ العصور الوثنية عند اليونان والرومان، امتداداً إلى عصر الظلمات، ثم امتداداً إلى العصور اللاحقة بكل أمواج المذاهب والفلسفات المتناقضة والمتصارعة. ولقد بينا سابقاً كيف أن كل مذهب كان رد فعل للمذهب السابق، وكل مذهب كان

(١) الإنسان ذلك المجهول، ص ٤٢.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه/ ٣٥٩.

يحمل في ذاته عناصر موته<sup>(١)</sup>، وهذا يدل دلالة قاطعة على خلل جوهري في الحياة العامة أحسب أنه هو العقيدة التي بإفلاسها أفلست الاتجاهات والمدارس الأدبية الغربية كلها، فهل يمكن أن يعالجوا ذلك الخلل لتستقيم الحداثة ويتم التجديد البناء؟ لقد أشار كاريل في خاتمة كتابه الإنسان ذلك المجهول إلى ذلك قائلاً: «نحن نعرف الآليات السرية لنشاطنا الفيزيولوجي والعقلي، كذا أسباب ضعفنا، ونعرف كيف عدنا بالقوانين الطبيعية، ونعرف لماذا عوقبنا ولماذا فقدنا طريقنا في الظلام، ولكن مهما يكن من أمر، فلننا نرى خلال ضباب الفجر، وعلى الضوء الباهت طريقاً قد يقودنا إلى الخلاص»<sup>(٢)</sup>.

إن كتاب كاريل ينتهي بالتشير بفجر جديد، يملأ الحياة نوراً بعد أن يزبح الكثافة المادية التي غشت البصائر والأبصار، ولكن المعنى الذي يقدم به رولان بارت الحداثة يرد الغرب على الأعقاب، إنه يعرفها بقوله: «في الحداثة تنفجر الطاقات الكامنة، وتتحرك شهوات الإبداع في الثورة المعرفية، مولدة في سرعة مذهلة وكثافة مدهشة أفكاراً جديدة وأشكالاً غير مألوفة، وتكوينات غريبة وأقنعة عجيبة، فيقف بعض الناس منبهراً بها ويقف بعضهم الآخر خائفاً منها. هذا الطوفان المعرفي يولد خصوصية لا مثيل لها، ولكنه يفرق أيضاً»<sup>(٣)</sup>، وبها يتبين لنا كيف خاب الظن بعد البشري في الغرب، وبطبيعة الحال سيخيب الظن في التنفيريين؛ لأنهم صورة مشوهة تحاكي الضياع الغربي في ظلام حالك، ذلك الذي تربت الحداثة عنده في أحضان المخدرات والظلم الاجتماعي المويء الذي يلفه القلق والخوف من كل شيء من الموت، ومن المجهول ومن المستقبل<sup>(٤)</sup>،

(١) النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ٢٠٧.

(٢) الإنسان ذلك المجهول، ص ٣٥٩.

(٣) الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ٢٠٧.

(٤) نفسه / ٢٠٨.

ولن تجسد الإنسانية الحل السليم إلا في الإسلام؛ لأنه يعلم المؤمن أن يعرف نفسه، ويبين له أن درب هذه المعرفة هو الإيمان والتقوى والنظر فيما يعمل لغد، وفي محاسبة النفس، وفي ذكر الله...، إن هذا كله يجعل «الحدث» في حياة المؤمن، يحمل معنى آخر، يختلف عما يرمي إليه دعاة «الحدث»<sup>(١)</sup>. وعلى هذا الأساس، فإن النقاد والمفكرين الإسلاميين يرون أن «ليس الاستحداث في الانبهار بالغرب، والاتباع الأعمى لما عليه»<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا وجب علينا أن نتوقف عند مسألة الحدث عند المفكرين الإسلاميين بشيء من الإيجاز، ثم نمضي لبيان مفهوم الحدث عند النقاد.

### ثانياً: معنى الأصالة والحدث في التصور الإسلامي

لـ الحدث على المستوى الفكري الإسلامي العام:

ينطلق الفكر الإسلامي المعاصر عند المفكرين والنقاد من حقائق تعد بمثابة مسلمات لا يمكن معالجة مشكلة الحدث كما يراها النقاد قبل الوقوف عليها عند المفكرين والمنظرين بشيء من الإيجاز الشديد:

١- إن الجمود والرجعية إنما تطرأ على الأحداث وإنتاج البشر ولا تطرأ على جوهر الدين<sup>(٣)</sup>، لأن الدين من صفاته أنه يجمع بين المطلق والثابت والنسبي والمتحول؛ ففي الدين الحق الأزلي والقدر الزمني، مما ينفي عنه صفتي الجمود والرجعية مطلقاً<sup>(٤)</sup>.

٢- هناك فرق الثابت والمتحول، فالدين هدي أولي خالد، لا مكان فيه

(١) الأدب الإسلامي إنسانيته وعاليته، ص ٢٣٠-٢٣١.

(٢) حملون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص ٥٧.

(٣) حسن الترابي: تجليد الفكر الإسلامي، ص ١٨٤.

(٤) نفسه / ١٠٦.

للتجديد، أما الحكم الإسلامي، وهو الذي يمثل تفاعل عقل المسلم مع أحكام الدين الأزلية الخالدة، فمتجدد<sup>(١)</sup>.

٣- الثابت هو «الوحي» الذي ﴿لَا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلَا مِنْ خَلْفِهِ تَنْزِيلٌ مِنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ﴾ [فصلت: ٤٢].

٤- إن القرآن الكريم يقر قاعدة النظر في سنن السابقين، ويدعو الإنسان إلى ذلك بقوله تعالى: ﴿قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِكُمْ سُنَنٌ فَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكْذِبِينَ﴾ [آل عمران: ١٣٧]، ومن ثم ترتب موقف محدد من التراث، ذلك هو الربط بين ماضي البشرية وحاضرها، من أجل تحديد مستقبلها<sup>(٢)</sup>، ولكن على الدارس أن يقبل على التراث ناقداً لا ناقلاً<sup>(٣)</sup>.

٥- إن نظرية الإسلام تعطي أهمية كبيرة للفطرة، لذا، لا بد من مراعاة خصائص الفطرة في أمر التحديث، من ذلك الرغبة في الإبداع، ونشاط العقل لذلك، وقدرة الإنسان على استيعاب التجارب وحفظها<sup>(٤)</sup>.

٦- إن التحديث الغربي حقيقة واقعة، ولكن الانحراف الذي حدث فيها بئ واضح، لذلك لا بد من التعامل معه بعد استبدال الأسس التصورية والاعتقادية التي يقوم عليها لإقامته على أسس التصور الإسلامي الصحيح<sup>(٥)</sup>، على ألا يفهم من ذلك، مصالحة الإيديولوجيات والتصورات الجاهلية الحديثة، لاختلاف طوائفها، منهجاً ووسيلة وقيماً وموازين<sup>(٦)</sup>.

(١) تجديد الفكر الإسلامي، ص ٩.

(٢) في ظلال القرآن: ٤٧٩/١.

(٣) تجديد الفكر الإسلامي، ص ١٥٣.

(٤) مرتضى مطهري: للمجتمع والتاريخ القسم الثاني، ص ٥١. ترجمة آذر شب.

(٥) سيد قطب: مقومات التصور الإسلامي، ص ٣٥، ط ٣، ١٩٨٨م، دار الشروق.

(٦) نفسه / ٣٤٢٨.

٧- الخطوة الأولى نحو التحديث والتجديد لا بد من أن تتجه نحو تغيير النفوس؛ لقوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ﴾ [الرعد: ١١]، والسبب في ذلك هو «أن إنشاء واقع جديد رفيع كريم نام متجدد للحياة البشرية لا بد من أن يسبقه إنشاء تصور جديد، يتسم بهذه السمات» لكي يحوله إلى حركة إيجابية دافعة، لا إلى معرفة ثقافية باردة<sup>(١)</sup>، تسكن إلى الراحة، وتخشى القضايا الكبرى؛ لأنها تثقلها، ومن ثم ترى الاصلالة الإنسانية في اللذة المطلقة والعيش في المحسوسات<sup>(٢)</sup>.

٨- أول أهداف التجديد والتحديث في الإسلام هو إقامة الحق وتوطيد النفس عليها، وثانيها هو تقويم اللسان، وذلك لأن التجديد إحياء لمعاني الدين الحق في النفوس<sup>(٣)</sup>، وأنه «استمساك بالأصولية»<sup>(٤)</sup> بقدر ما هو تجديد يستدعي منهجاً جديراً<sup>(٥)</sup>. وعليه فلا بد من التمكين من اللغة التي بها يفهم النص المتضمن للحق، وهذان العاملان متضافران في العمل التغييري، والتحديث الأدبي، لما للعقيدة من أثر في الوسائل من صورة ولغة وموسيقى. ولقد شهد آدونيس بأن «النبي ﷺ هو أول من سن اتخاذ الشعر وسيلة إيديولوجية إسلامية ليحارب بها الإيديولوجية الجاهلية، ومن ثم رسخت هذه السنة في الصراع داخل الإسلام، فصار الشاعر يكتب قصيدته، بحيث تولد في نفس سامعها تداعيات فكرية ومشاعر وحالات تحركه لنصرة فكرة أو لمحاربتها، ... الجمال بحسب هذه النظرة ينبثق من الدين، ويشكل معه وحدة كاملة، لا يعود الجمال

(١) مقومات التصور الإسلامي، ص ٢٤.

(٢) يوسف اليوسف: الغزل العلوي، ص ٩.

(٣) تجديد الفكر الإسلامي، ص ١٥٥.

(٤) نضه / ١٥٤.

(٥) نضه / ١٧٦.

هو أيضاً قيمة بذاته، وإنما تتوقف قيمته على مدى ارتباطه بالدين، والأشياء كلها: الأفكار، الأجسام، الألوان، الأشكال، الأصوات، الانفعالات، الاهتمامات، ليست هي أيضاً جميلة بذاتها، بل بقدر ما ترتبط بالدين<sup>(١)</sup>.

وبهذا المعنى يصبح - كما يقول مالك بن نبي - أن من الواجب «على الثورة أن تحافظ على صفاء لغتها، حتى تحافظ على قدرتها على تغيير الإنسان. إن بعض الإباحيات في اللغة - وقد يعتبرها أصحابها من الإقدام الثوري - ليست إلامخانات للثورة في موضوعها الأساسي، وهو تغيير الإنسان، فإذا ما تحدث للمختون عن «التحرير الجنسي» مثلاً، فكلماتهم لا تعبر عن شيء سوى هبوط في الطاقة الثورية»<sup>(٢)</sup>.

ب - الحداثة في مجال الأدب ونقده.

الآن وقد تبينا هذه الحقائق التي لا بد منها لفهم معنى الحداثة في الاتجاه الإسلامي الجديد يمكننا أن نتفحص الرؤية النقدية في مجالها الضيق، وهو مجال الأدب على اعتبار أن الأدب عنصر من الثورة الثقافية الشاملة يخضع لشروطها ويتنفس بهوائها، ومن ثم يخضع التحديث في الأدب للشروط نفسها، التي تحكم في الثورة الثقافية بصفة عامة. ويدل على ذلك طبيعة المنظور الحداثي الذي لوحظ عند التفريبيين. حيث إنهم تعاملوا مع التراث الإنساني بالمنطق نفسه الذي تعاملوا به مع التراث الغربي، وفتحو على التراث دون تمييز أو مفاضلة<sup>(٣)</sup>، ومع ذلك - وهو المؤسف حقاً - نجد الدكتور عز الدين إسماعيل يؤكد أن التراث العربي من حيث هو جوهر لم يظفر بتقدير وحسن

(١) الثالث والتحول: ص ١٥٤/١.

(٢) مالك بن نبي: بين الرشد واليه، ص ٤٦٥.

(٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي للمعاصر، ص ٣٨.

تفهم واستيعاب من الشعراء، قدر ما ظفر به من شعراء التجربة الجديدة<sup>(١)</sup>، الذين يضرب لهم أمثالا بآدونيس، ونزار قباني، والبياتي وغيرهم، ممن يرى أنهم لم يقوموا بعملية اقتباس لنص قرآني من التراث، وإنما قاموا بعملية تفجير لطاغات كامنة في هذا النص، يستكشفها شاعر بعد آخر «كل حسب موقفه الشعوري الراهن»<sup>(٢)</sup>، وينسى الدكتور أو يتناسى أن المشكلة الأساسية في توجيه النص القرآني تكمن في الموقف الشعوري، وأن الموقف الشعوري يخضع حتماً لنمط الثورة الثقافية، التي يمارسها أو يمارس من خلالها عملية التجديد. ومن ثم تصبح عبارته «تجربة الشعر الجديد إذا تخلص لروح التراث وإن تمردت على أشكاله وقوابله»<sup>(٣)</sup> عبارة كاذبة وملفقة، خاصة بالنسبة إلى الأمثلة التي اعتمدها في دراسته، إذ إن الأدب التجريبي «قد ازداد تأثراً بالمذاهب الأدبية الغربية، منذ منتصف القرن العشرين الميلادي، وتحول بعضه على يد المتفرجين إلى دعوات فاجرة وهجوم شرس على العقيدة الإسلامية وتراثها، وصار جهداً دؤوباً لتأصيل القيم الغربية في الفن والحياة، ولم يقتصر التأثير على استعارة الأدوات الفنية أبداً، بل امتد إلى الخلفيات الفكرية والفلسفية، التي تصدر عنها المذاهب الأدبية الغربية. وقد صدرت قصص ودواوين تحمل تصوراتها، وتدعو إليها صراحة وضمناً، كما توزع قسم من أدبنا بين المعسكرين الشرقي والغربي، فوجدت الكتلة الشرقية أدباء يجسدون أفكارها، ويدعون من خلال أعمالهم الأدبية إلى الالتحاق بها؛ أمثال عبد الوهاب البياتي، ومحمد الفيتوري، وعبدالرحمن الخميسي، وعبدالرحمن الشرقاوي، ومحمود درويش، وتوفيق زياد

(١) الشعر العربي المعاصر.

(٢) نفسه / ٣٢.

(٣) نفسه / ٢٩.

وأحمد سليمان الأحمد... وجدت الكتلة الغريبة أبواً تدعو بقوة إلى اعتناق حضارتها وتقليد فنونها وآدابها، أمثال أدونيس، ويوسف الخال، وسعيد عقل، وغالي شكري... وغيرهم<sup>(١)</sup>.

إن الناقد الإسلامي الملتزم يرى أن التفريبيين قد قطعوا الصلة بين الماضي والحاضر في مجال الثقافة الإسلامية، ليربطوها في مجال الثقافة الغربية ناسياً بأسانذتهم في الغرب. والدكتور عز الدين إسماعيل يهمل الفضاء الثقافي الذي يتحرك فيه المبدع، ويتمسك بآية وردت في نص شعري خاضعة للاتجاه الشعوري الذي يخضع بالضرورة للفضاء الثقافي. ومن العجيب حقاً أن يعقد مقابلة وموازنة بين المناهج التي اعتمدت الآيات القرآنية في رسم الصور الشعرية، وينتهي إلى نتيجة يقول فيها: «ولعل هذا يوضح لنا قراءة الشعراء المعاصرين للقرآن الكريم، وتفاعلهم معه، في الوقت الذي تؤكد فيهم ارتباطهم الصميم بالتراث، توضح لنا كذلك نوعية هذه العلاقة، وتميزها عن النظرة التقليدية إلى النص القرآني وطريقة تفهمه والتفاعل معه. إنها قراءة أقل ما يقال فيها: إنها أكثر عمقاً وتدبراً وأصاله، ولعلها القراءة السليمة التي تجعل نصوص القرآن حية نابضة في الضمائر على الدوام، لا مجرد أصوات وكلمات مقيدة الدلالة»<sup>(٢)</sup>.

والأعجب من ذلك، أن ينعت النقاد الإسلاميين، الذين ينتقدون الشعراء الذين أسقطوا من حسابهم قدسية الآيات من جهة، ليقصدوا أفكاراً من التراث اليوناني والمسيحي المتحرف، بضيق الأفق<sup>(٣)</sup>، ناسياً أن ضيق الأفق يكمن أساساً في المنهج النقدي الذي يعمد إلى تقويم الصورة الشعرية أو الظاهرة الفنية

(١) عبد الباسط بدر: مقالة نظرية الأدب الإسلامي، ص ٥٦-٥٧.

(٢) الشعر العربي المعاصر، ص ٣٢.

(٣) نفسه / ٣٩-٣٨.

بعيداً عن الفضاء الثقافي الذي تصاغ من خلاله مقتنيات من التراث أو القرآن. ولعله قد نسي أنه قد قال قبل ذلك: «كل الروافد الثقافية إذا كانت تهين نفوس المتلقين لها للتنكر للأدب العربي، وإنكار ما يتضمن من قيم»<sup>(١)</sup>، وأن ذلك هو الذي جعل آدونيس يتجرأ على الله، فيقول: «رقصت فوق جنة الإله» والسياب يقول: «فنحن جميعاً أموات: أنا ومحمد والله»<sup>(٢)</sup>، أم لعل الدكتور عز الدين سيصفنا بضيق الأفق، لأننا لا نعتد التأويل في فهم الدلالة؟

نعود فنقول: إن الثورة الثقافية الشاملة هي التي تعطي التجديد والتحديث معناه وأصالته، وإن تحليل الإبداع خارج الفضاء الثقافي إنما هو قصور في المنهج وضيق في الأفق، ذلك لأن الناقد الحصيف من شأنه أن يوجه نقده إلى الأصول أولاً ثم الفروع ما دامت هذه الانحرافات نتيجة لفلسفة معينة تحاول أن تفلسف الانحراف على أنه ثورة، وتفسر التمرد على القيم والمفاهيم الروحية بأنه حركة في حياة المجتمع، وتعدُّ الإنسان وحده مصدراً لقيم دون اعتبار لما يتجاوزه<sup>(٣)</sup>.

بناء على ذلك، فإن الحداثة في المفهوم الإسلامي «عمل طليعي لا يمكن أن يضطلع به إلا رواد أمناء لتاريخهم، لديهم معادلة سوية طبيعية للتحديث، لا معادلة مرية فيها عجائب وغرائب؛ فالحداثة مثلاً لا يمكن أن تعني الاغتراب إلى تراث الغير عن عمد، ويقصد الهرب من التراث المحلي، بسبب صعوبة أو كراهية، كما ليس من الحداثة التاريخية في شيء محاولة الزرع القسري لهذا النوع الأدبي أو الشعر الأجنبي أو ذاك، في أدبنا وشعرنا الحديث، دون أسباب

(١) الشعر العربي المعاصر، ص ٢٥.

(٢) انظر نماذج أخرى في: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٦٤-٦٠.

(٣) محمد حسين فضل الله: خطوات على طريق الإسلام، ص ٣٤٩-٣٤٨.

مقنعة أو موجبة<sup>(١)</sup>.

بل إن التحديث والتجديد، والتفسير بالمعنى «الشامل»، والمغزى «الأصولي» والوسائل الملائمة لا يمكن أن يأتي - على رأي التراي - إلا بقيادة جماعية تتسع لتستوعب كل هموم التجديد، وتقوى على النهوض بأعبائه الفكرية العملية<sup>(٢)</sup> هذا من جهة.

ومن جهة ثانية، لا يمكن أن ينهض بالتحديث من لا يقدر على التمييز بين الغث والسمين في التراث، الذي يعد العملة في البعث والتجديد، لا سيما إذا كان في التراث العربي نفسه ما يصطدم مع الحق «أما التراث والحضارة والتقاليد فليس لها أية قيمة إذا اصطدمت مع قضية الحق أو مع مصالح الإنسان الحيوية. فإن الإسلام لا يحترم تراث الآباء والأجداد إذا كان على خلاف الحق؛ لأن علاقة الإنسان بآبائه وأجداده لا تمثل أي معنى كبير في حالة الاصطدام بالحقيقة الكبيرة في الحياة»<sup>(٣)</sup>. وتعد هذه الجهة الثانية أساسية، حتى ليتمكن أن ترتبط بالقضايا الثماني السابقة في مشكلة الحداثة، وإنما أخرجت إلى هذا الموضوع لتكون بياناً نقدياً للرؤية التجديدية السابقة، كما تجلت عند الناقد عز الدين إسماعيل.

إن الذين يظلمون بالحداثة هم الأمناء الذين يعرفون قيمة الرسالة التي ينهض بها الأدب الإسلامي، من حيث هو تشكيل يتعاقب فيه الذاتي مع الموضوعي، والشخصي مع الواقعي، ذلك لأن «الأدب صورة الشخصية، كما هو صورة الواقع. بل ربما كانت قيمة الفن الأدبي بمختلف أنواعه، أنه يعطي

(١) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص ١٧.

(٢) تجليد الفكر الإسلامي، ص ١٧٤.

(٣) محمد حسين فضل الله: خطوات على طريق الإسلام، ص ٩-٢.

الواقع صورة حية من الداخل، ليستطيع أن يحرك الواقع في داخل ذاته، من أجل أن يتحرك في خارج الذات كما يريد، ثم إننا نتكلم عن الأديب من خلال شخصيته بوصف داعية يعتبر الحياة مجالاً لرسالته بكل ألوانها وجوانبها وثقافتها وفنها. فلا يمكن أن يفصل فيه جانب الأديب عن جانب الرسالي؛ لأن الرسالة ليست شيئاً غريباً عن الحياة، في امتدادها وسعتها وتلونها باللون الرائع من الإبداع، وليست بعيدة عن مطامح الإنسان ومطالبه في كل ما يرغبه، وفي كل ما يشتهي، وفي كل ما يحلم به. فليامكان الأديب أن ينطلق لبيد في أكثر من مجال؛ فإن الرسالة التي انطلقت من روعة الإبداع في الكون حيث التقت من خلاله بخالق الكون، في عملية معرفة وعبادة، تعرف أكثر مما يعرف الآخرون كيف تكون الكلمة المبدعة طريق الإنسان إلى فهم الحياة والالتقاء بخالق الحياة<sup>(١)</sup>، ومن خلال هذه المعرفة المميزة التي يسندها "الوحي" باستمرار وينير لها الطريق كلما أظلم يكون التجديد الأمين وتكون الحداثة البناءة التي تستطيع فعلاً أن تقدم للإنسان المعاصر حلولاً حقيقية لمشاكله يتساقط فيها المضمون مع الشكل، ومن ثم تصبح عملية التجديد التي تمس الشكل نتيجة طبيعية لما طرأ على تصور المسلم من تحديث وتجديد. ذلك التصور الذي يدعو إلى الحداثة والتجديد المستمرين حتى بالنسبة إلى أدق جوانبه، كالإيمان، وهو ما يتجلى في قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا آمِنُوا﴾ [النساء: ١٣٦]، قال الترايبي: «يقول المرء: أما وقد آمنت ماذا يبقى لي إلا أن أثبت على إيماني؟ كلاً لا يكفيه ذلك ولا يشفيه؛ فالآية تدعوه أن يحقق الإيمان حيناً بعد حين، وطوراً بعد طوراً»<sup>(٢)</sup>.

وإذا أضفنا إلى ذلك قوله تعالى: ﴿وَأَسْجُدْ وَاقْتَرِبْ﴾ [العلق: ١٩]، تبين لنا

(١) خطوات على طريق الإسلام، ص ١٠٤-١٠٥.

(٢) تجديد الفكر الإسلامي، ص ١٨٥.

جلياً كيف تكون ديناميكية العمل الإسلامي وحركته المتجددة، التي تتجلى في كل شيء. وبذلك يتجلى لنا سر عظيم في ذلك التحول الخطير، الذي أحدثه محمد ﷺ في الجزيرة العربية في ظرف قصير، غير فيه الإنسان وغير فيه الاجتماع والاقتصاد ونظام الحياة والفن، حتى وجدنا شاعراً من مسه هذا التغير يقول:

إن الرسول لنور يستضاء به      مهتد من سيوف الله مسلول

فكان هذا الشاعر وغيره من الشعراء هم الأمانة على التحديث في رسالة الأدب، التي تجاوزت مرحلة التغني بالقبيلة وأمجادها إلى التغني بمبادئ الدولة وقيمتها، وترفعت عن المدح الذي يسخر الكلمة لخدمة الأشخاص، إلى المدح الذي يسخر الكلمة لخدمة العقيدة والصالح. لقد كان هؤلاء الشعراء - رغم قلتهم - قد شاركوا في صنع الأحداث والتعبير عنها، وحملوا ذلك العبء الفني، وحاولوا أن ينهضوا به، فهدت في شعرهم آثار اللقاء بين القديم والجديد<sup>(١)</sup>.

### نماذج الحداثة الأدبية الإسلامية المعاصرة

لكي يتبين لنا رأي النقاد بوضوح يجدر بنا أن نتناول عدداً منهم نماذج، نتبع عندهم معنى الحداثة، وسنكتفي بثلاثة نقاد؛ هم: عبد الباسط بدر، وأحمد بسام ساعي، ومحمد حسين فضل الله. مع العلم أن الذين عالجوا القضية كثير، منهم الهاشمي، وإقبال عروي، وعماد الدين خليل، والنحوي... .

أولاً: عبد الباسط بدر:

لقد كتب عدة ملحوظات تحت عنوان: «حداثة الشعر العربي» بين فيها أن

(١) عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والاموي، ص ٢٩.

حركة التجديد بدأت عند البارودي. فقد «جاء بجديد إذا قسنا شعره بشعر معاصريه، وجديده في الديباجة والأسلوب وترك التكلف والبهرجة، فهو بهذا المقياس «حديث» بين شعراء يعيشون على القيم الفنية التي سادت في عصور الضعف والانحدار، وشعراء يحاولون التخلص منها ولكنهم لا يلحقون. وهو بذلك رائد الحداثة، وريادته في العودة إلى التراث الشعري الأصيل، ومخالفة الذوق الأدبي الشائع في عصره، وهي مخالفة تتجاوز السقيم إلى السليم»<sup>(١)</sup>.

فالحداثة عنده تكمن في الابتعاد عن السقيم وتجاوزه نحو السليم، فهناك تتجاوز للرذالة نحو الحسن والجمال، بغض النظر عن البعد الزمني، إذ إن السليم يوجد في كل زمن، ومن ثم يصبح الحديث هو العودة إلى القيم الفنية الأصيلة، التي تجعل الأدب أدباً لا شيئاً آخر، فالحداثة تتجاوز للذوق السقيم ومخالفة للشائع الرديء. ومن هنا كان البارودي «رائد الحداثة» وريادته في العودة إلى التراث الشعري الأصيل». فهو شاعر مجدد ومحدث، لكن ليست الحداثة هنا بمعنى الخلق؛ أي الإتيان بما لم يكن موجوداً، تماماً كما الحال في الإشارة التي نفهمها من أبي العلاء المعري حين قال:

وإني وإن كنت الأخير زمانه لآت بما لم تستطع الأوائل<sup>(٢)</sup>

ولكنها تحمل جديداً بالنسبة إلى العصر الذي كان فيه وللبيئة الشعرية المحيطة به. وجديد البارودي - كما يفهمه عبدالباسط بدر - أسلوب عربي، كان مدفوناً في الكتب بعيداً عن الواقع الشعري وليس فيه ردة فعل لثقافة أجنبية<sup>(٣)</sup>. بمعنى:

(١) عبد الباسط بدر: حداثة الشعر العربي (مقال) مجلة الجامعة الإسلامية، ص ٢٨٥، ع ٥١٠٥٠، ص ٢٨٤٢٨٥، ١٤٠١هـ.

(٢) أبو العلاء المعري: ديوان سقط الزند، ص ١٩٣. دار بيروت للطباعة والنشر.

(٣) عبد الباسط بدر: حداثة الشعر العربي، ص ٢٨٦.

أن هذا الحديث يرتبط ارتباطاً عضوياً بحديث سابق. وهكذا تصبح الحداثة المعاصرة مبنية على الحداثة القديمة، التي تجاوزت السقيم إلى السليم في خطها الفكري، وفي وجهتها الأخلاقية وفي أدواتها البيانية. بينما تكون الحداثة التي يناهز بها أمثال أدونيس ترتبط بحديث سابق تمثل في الوجهة الأخلاقية السقيمة التي حمل شعارها أبو نواس ويشار كما رأينا. ومن ثم تكون قد تجاوزت السليم إلى السقيم لترتبط به ارتباطاً عضوياً، وهي تتفاعل في الوقت نفسه مع الثقافة الأجنبية التي تنسجم معها على الخط الفكري واللاأخلاقي، إذ ضحت بأخلاقية الوسيلة، كما ضحت بأخلاقية المضمون وأصالته.

ومن هنا كانت النتيجة التي أعطاها البعد الحداثي عند البارودي قد تمثلت في جيل شوقي ومطران وحافظ إبراهيم وإسماعيل صبري، وقد عكف هؤلاء على قراءة الشعر الذي يمثل الحداثة إضافة إلى الشعر العباسي<sup>(١)</sup>، الذي يمثل الأصالة والتراث، أو قل الحداثة القديمة، التي تجاوزت السقيم إلى السليم فكرياً وأداة ووجهة خلقية، فهم إذاً يمثلون الحداثة المحافظة، التي ترسمت خط البارودي أسلوباً، ولم يتخطوا حدود الثقافة العربية، والقيم الشعرية الأصيلة، إلا خطوات قليلة تتطلبها الفترة التي عاشوها<sup>(٢)</sup>، بذلك لاءموا ملاءمة جيدة بين القديم والجديد، بين الأسلوب العربي وبين روح العصر<sup>(٣)</sup>، دون أن يتمثلوا أو يرتقوا إلى روح الأمة.

وهذا العمل الذي قام به جيل شوقي يمثل الحداثة السليمة، التي تعد الحديث هو ما لا يقبل الجسود من حيث إنه يرتبط بحقائق ثقافية تتناسب وروح

(١) حداثة الشعر العربي، ص ٢٨٦.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه / ٢٨٧.

الإنسانية في كل زمان ومكان، فهي - على حد تعبير محمد حسين فضل الله، الذي سنعرض لفكرته من بعد بشكل موسع - تمثل «القضايا الصالحة للبقاء، باعتبار أنها ترتبط بالعمق الإنساني»<sup>(١)</sup>، وهي الحداثة التي ينبغي أن تلغي «الحداثة» السقيمة، التي تمثل العناصر غير الصالحة للبقاء؛ لأنها ترتبط بالسافل والدنيء والمنحط في تفكير الإنسان وتعبيره، وترتبط بروح العصر في صورته الغريبة بعيداً عن «روح الأمة الإسلامية».

ولقد تناول الدكتور عبدالباسط بدر مسألة «تحديث الديوانين» وعد أصحاب الديوان الثلاثة ممن «تركوا بصمات عميقة في تطوير عدد من عناصر الشعر العربي الحديث، وجاؤوا بخيوط كثيرة من الحداثة تنظيراً وتطبيقاً»<sup>(٢)</sup>، على أن هذه المدرسة قد أوغلت في القراءة للأدب الأجنبي، مما دفعها إلى الثورة «على عدد من القيم السائدة في الشعر الذي يكتبه المحافظون، وحاولوا زحزحة الأصول التقليدية التي يتبعونها، ودعوا إلى مفهومات جديدة للشعر وعناصره، وجعلوا دعوتهم معلم الحداثة والأخذ بها تحديثاً للشعر»<sup>(٣)</sup>. وقد كانت دعوتهم تلك تشمل تطوير مفهوم الشعر، وتطوير مفهوم المضمون الشعري، وتطوير الشكل؛ سواء بالنسبة إلى الوحدة العضوية، أو بالنسبة إلى تطوير الصورة الشعرية أو التحرر من القافية، وإن تراجع النقد بعد ثلاثين سنة عن التحرر من القافية، لما لها من قيمة موسيقية<sup>(٤)</sup>.

ولكن على الرغم من تلك القراءات الكثيرة للأدب الأجنبية، وذلك التأثير

(١) محمد حسين فضل الله: (حوار أدبي مع العلامة فضل الله)، ص ١٩٦ مجلة المطلق، ع ٧٣-٧٤،

رجب ١٤١١.

(٢) عبدالباسط بدر: حداثة الشعر العربي، ص ٢٨٩.

(٣) نفسه/ ٢٩٠.

(٤) نفسه/ ٢٩١-٢٩٢.

العميق بالمدرسة الرومانسية، فإن هؤلاء الشعراء كانت لهم أصالة قوية واتصال كبير بالتراث، حفظ شخصيتهم الأدبية من الضياع<sup>(١)</sup>.

ومعنى هذا أن «التحديث» إلى هذا الحد كان مهماً ومجدداً فعلاً، بدءاً من البارودي، ومروراً بشوقي وحافظ ثم مدرسة الديوان، وجماعة أبولو. كل هؤلاء قد جددوا وأحدثوا دون أن يسقطوا إلى الرداءة وهم يمارسون تجربة الحداثة، إلى أن جاء جيل «الكارثة» الذي لم يكن له اتصال عميق بالتراث، وإنما كانوا متصلين بالثقافة الغربية بقوة، فصرنا نقرأ شعراً غريباً في الفاظه، غريباً في صوره وأفكاره ومشاعره. لم يقتصر على استعارة الأدوات الفنية، بل امتد إلى الخلفيات الفكرية والفلسفية والتصورات غير الإسلامية، التي أدت إلى العبث بالقيم الخلقية التي يحرص عليها الإسلام حرصاً شديداً. فعكفت على تصوير النزوات الجنسية المحرمة، وعملت على محو العقيدة السليمة، لتحل محلها العقيدة السقيمة التي استخفت بمقام الألوهية، وهو تصور مهزوز، يعد امتداداً للتصور الإغريقي الوثني للآلهة؛ حيث يناضل الإنسان ضدها ليتزعم سعادته منها، ويحيط إرادتها، ويوجه إليها التهم، ويصفها بالصفات التي تُوجَّه للإنسان سيئاً<sup>(٢)</sup>.

وهذا يعني أن «الحداثة» التغريبية ليست من الحداثة والعصرنة بالمفهوم الإيجابي في شيء؛ إذ إنها تقليد صرف للأدب الغربي، في روحه وفي طبيعة ثورته؛ ذلك لأن «الأصل في الإبلاغ: الاختراع على غير مثال، والبده بهذا الاختراع وفق نسق تختاره الإرادة ولا تلزم به، وسمته الجدة والحداثة، أما واقع الحال عند «المحدثين المبدعين» في مجال الشعر والتقد، فهو على غير الذي

(١) مقالة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٥٦.

(٢) نفسه، ص ٥٦.

أسلفنا القول فيه؛ فجلهم - إلا من رحم ربي - يصور الحداثة الشعرية العربية رجعَ صدىً لطفرةٍ غربية<sup>(١)</sup>، والأصل في الثورة أن تأتي بالبديل الذي هو خير، وهؤلاء قد كرسوا قواعد الفساد بكل أنواعه فكراً وعقيدة ولغة وذوقاً، ومن هنا انتفى أن يكونوا محدثين كما سيتبين من بعد في حديثنا عن «الحداثة» كما يتصورها محمد حسين فضل الله. أما الآن فنكتفي بالإشارة إلى السبب الأساسي في أن تتجه الحداثة هذه الوجهة، إذ نجد عبد الباسط بدر يرجع ذلك إلى عدة أسباب، ومن بين الأسباب التي أوصلت أدبنا الحديث، أو شطراً منه إلى ما وصل إليه، هذا الصمت الأسود الذي نقابل به تلك الأعمال الأدبية.

والأخطر من ذلك كله الانقسام الخطير الذي قر في نفوس حشد من الأدباء والنقاد والجماهير بين الأدب والعقيدة، ولو أن المقياس العقدي، كان أحد مقاييس التقويم - على أقل تقدير - لما بلغ الحال ما هو عليه<sup>(٢)</sup>.

#### ثانياً: أحمد بسام ساهي

إذا كان عبد الباسط بدر يرجع المقياس الحقيقي لفهم الحداثة إلى السليم والسقيم، باعتبار الذوق الحضاري والفترة الطاهرة للإنسان، فإن «ساهي» يعتمد في تحديد معنى «الحداثة» على حديثين شريفيين، يشكلان في نظري مرجعية الحكم والفهم للشأب والمحدث<sup>(٣)</sup>، فهو يرى أن قول الرسول ﷺ: «عليكم بسنتي وسنة الخلفاء الراشدين من بعدي» يعني الثبات لا الجمود، وهذا الثبات الذي يدعونإ إليه الحديث هو الذي جعل الخط البياني لحضارتنا يتصاعد ما تمسكوا به، وينحدر ما تخلوا عنه، وهو حديث مكمل لحديث آخر يدعو إلى

(١) محمد توفيق أبو علي: إشكالية الإبداع في الشعر العربي الحديث، مجلة المنطلق ع ٧٤-٧٣، ص ٤٧.

(٢) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٥٦.

(٣) ساهي: الواقعية الإسلامية، ص ٦٨.

التطور والتجديد والكشف؛ هو: «من سنَّ سنة حسنة فله أجرها وأجر من عمل بها إلى يوم القيامة»<sup>(١)</sup>.

من هذه المرجعية ينطلق الناقد ليسأل: هل ثبات القاعدة يعني الجمود؟ وما معنى الأصالة؟ والفراة؟ وما الفرق بين الحداثة والمعاصرة؟ وهل استبدال القاعدة العربية في الفن بالقاعدة الغربية يعني التحديث؟

إن هذا الناقد يرى أن ثبات القاعدة في الفن لا يعني الجمود والتخلي عن التطوير والتجديد؛ إذ من حق الفنان أن يضيف عناصر جديدة تحول - إن صمدت - إلى قواعد تنضم إلى القواعد القديمة للفن، بل من حق المبدع أن يطور القاعدة القديمة لكن ليس له الحق في أن يلغيها؛ لأن ذلك يغير من طبيعة الفن النوعية، إنه تغيير في «الجنس» الأدبي أصلاً، فالفنان أن يطور القاعدة، وأن يضيف قواعد جديدة، وأن يغير العرف الفني الذي هو لا يأخذ شكل القاعدة وقوتها؛ لأنه لا يتصل بالجوهر، ومن ثم لا يؤدي تغييره إلى الخروج عن الجنس الأدبي إلى جنس آخر. فللمبدع أن يغير العرف ويأتي بجديد، لكن لا يمكن أن يصنع ذلك في القاعدة؛ لئلا يخرج إلى «الشذوذ» الذي هو الوجه السيئ والردية للفراة التي تتحقق بالقدرة الفائقة في تطوير القواعد وتغيير الأعراف<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا يتبين لنا أن «الحداثة» و«التجديد» يخضعان لقواعد وأسس فكرية وجمالية، لا يمكن تجاوزهما، لئلا يقع الأديب في «المسخ» والخروج عن

(١) الحديثان عند أصحاب السنن وأحمد بن حنبل وفي رواية الترمذي: ١- «ياكم ومحدثات الأمور، فإنها ضلالة، فمن أدرك ذلك منكم فعليكم بستي وستة الخلفاء الراشدين المهديين، عضوا عليها بالنواجذ»، ٢- «من سن سنة خير فاتب عليها، فله أجره ومثل أجور من اتبعه غير منقوص من أجورهم شيئاً، ومن سن سنة شر فاتب عليها كان عليه وزره ومثل لوزار من اتبعه غير منقوص من لوزارهم شيئاً» الجامع الصحيح، ص ٤٢-٤٣.

(٢) ساعي: الواقعية، ص ٦٦.

«الشخصية»، ومن ثم ضياع الأصالة، التي تعني الحفاظ على محور الماضي - الحاضر، الذي يتنظم كل الموجودات. «وفصل حاضر الفن عن ماضيه يعني القضاء على أصالته أو شخصيته»<sup>(١)</sup>. ومن هنا كانت «حركة القصيدة الحديثة أو الكلية أو التجريدية أو التشكيلية أو الكونية هي حركة تهدم كل شيء من أجل ألا تصل إلى شيء. تهدم الفكر واللغة والخيال والورن والموسيقى، وتفلسف هذا الهدم فلسفة غير عقلية»<sup>(٢)</sup> فضلاً عن تجاوزها للمسافة الحضارية التي قد تخرج الفن من الأصالة البتة<sup>(٣)</sup>، حين يعتمد أصحاب هذه «الحدائث» إلى تحطيم اللغة كما فعل آدونيس، الذي ظن أنه «إذا استطاع تحطيم قدسية اللغة في نفوسنا أوجد في داخلنا شرخاً خطيراً يستطيع أن يعبر من خلاله ليحطم فينا كل احترام للمقدسات والعقائد والمثل والأخلاق، وليلغي من نفوسنا كل تورع عن المحرمات والمحظورات»<sup>(٤)</sup>.

في حين كانت القصيدة الإسلامية الحديثة تتمسك بالقاعدة، وتعمل على تطويرها وتغيير بعض الأعراف، فكانت هذه الجماعة التي تبنت الحدائث الإسلامية «لا تتحول بالشعر عن طبيعته» بل «كانت تبحث عن الحقيقة دون نفاق أو مواربة»<sup>(٥)</sup> مما جعل - في رأي بسام ساعي - «استقامة الاتجاه الفكري وصرامته تنعكسان على الهيكل الفني والعروضي واللغوي والخيالي للشعر، فتغدو هذه المقومات بطيئة التطور، ضعيفة الحركة باتجاه الأفضل»<sup>(٦)</sup>، إذ قليلاً ما حاول

(١) ساعي: الواقعة، ص ٦٧.

(٢) نفسه / ٧٦.

(٣) نفسه / ٧٢.

(٤) نفسه / ٧٨.

(٥) نفسه / ٨٨.

(٦) نفسه / ٩٣.

الشعراء الإسلاميون تطوير العروض ليواجه بقوة الانحرافات الشاذة عن القاعدة، وعلى الرغم من ذلك، فإن التجديد العروضي القليل، قد أثمر غالباً تجديداً لغوياً وخيالياً أدت إليه الجدلية الداخلية القائمة بين العروض وكل من اللغة والخيال<sup>(١)</sup>. وقد تجلّت عبقريتهم في استيحاء التاريخ ليكون الرمز الشعري ابن العقل والمنطق قبل أن تصهره بوتقة الخيال، وتحوله إلى صورة. وبذلك حافظوا على نقاء الرموز في صورتهم الشعرية<sup>(٢)</sup>. وهكذا كانت الصرخة النقدية الإسلامية تدعو إلى القاعدة أولاً ثم التطوير لا التغيير، والإضافة والبناء لا الإلغاء والهدم<sup>(٣)</sup>، ولئن كانت حركة التطور بطيئة فإنها كانت كذلك لأنها تأخذ حركتها من الأصالة وتلتزم بالقاعدة، مما يجعلها تتحرك بثقة<sup>(٤)</sup>، وذلك وحده كاف لأن يؤدي التحديث السليم، الذي لا نندم عليه ندامة الكسعي حين نرى أصحاب الحدائث التفريعية يسقطون إلى الحضيض بمجرد سقوط النظام الماركسي مثلاً أو الفلسفة الوجودية، إنهم عندئذ، يعرفون أن شعرهم كان على شفى جرف هار، فهو لا يملك لا القاعدة الفكرية، ولا الأصول الفنية، ولا الأعراف، ومن ثم هل يكون فناً؟ إن الفن لا يسمى فناً إلا باستمرار قاعدته<sup>(٥)</sup>.

ثالثاً: محمد حسين فضل الله:

مشكلة الحدائث عند هذا المفكر الناقد المفسر كمشكلة الأصالة، كلتاها لا تملكان القدرة الكافية على حل المشكلة الأدبية على أنها جزء من مشكلة

(١) سامي: الواقعية، ص ٩٥.

(٢) نفسه / ١٠٠.

(٣) نفسه / ١٠٣.

(٤) نفسه / ١٠٤.

(٥) نفسه / ٦٥.

الإنسان المعاصر. فهو يرى أن «مجممل التصورات المطروحة حول مفهومي الحداثة والأصالة لا تمحور الحقيقة كاملة، ولكن كل واحدة منهما صيغت بشكل يسمح لها بأن تدخل كسمة جزئية. والملاحظ أن مجموع هذه السمات يشكل معالم الوجه للمنهج، كما أن آليات اشتغالها لا تتمحور في البعد الغائي، وكأنها آلية واحدة وإن تقاطعت بعض مفاصلها على السطح أحياناً»<sup>(١)</sup>.

فالحداثة والأصالة ينبغي أن نطرحهما على أنهما قضيتان متكاملتان؛ لأن كل واحدة منهما تحجب على جانب من المشكلة، وكل واحدة منهما تحتوي على جزء من الآليات، التي تعين على إنارة طريق الإنسان لتضج له الرؤيا.

وقد يتبين ذلك عندما تنكشف لنا معالم المفهومين عند هذا الناقد، الذي يبدو أنه سيصنع هنا ما صنعه عبد القاهر الجرجاني لثنائية اللفظ والمعنى، حينما صاغها في نظرية النظم؛ فهو يرى كذلك أننا «عندما نريد أن نتحدث عن مفهوم الأصالة لينطلق الحديث عن مفهوم الحداثة، باعتبار طبيعة العلاقة بين مفهومين، فإن علينا أن ندرس هذا المفهوم فيما هي المسألة الثقافية»<sup>(٢)</sup>.

والسبب في ذلك أن «الأصالة» تدخل على أنها جزء أساس في ثقافة العصر، يعدها مفهوماً يعبر عن «الثراث الفكري، الذي تضافرت عوامل متقاربة على أن تجعله نتاج مرحلة لهذا الشعب أو ذاك»<sup>(٣)</sup> كما أن «مسألة الأصالة قد تمثل في بعض إحياءاتها المعنى المرتبط بالذات العميقة للشبي»<sup>(٤)</sup> وقد يراد منها أن تكون بمثابة الحركة الثقافية، التي تمثل التعبير عن الخصائص القومية، التي تحفظ الشعب من أن يذوب في خصوصيات شعب آخر، بعدها

(١) محمد حسين فضل الله: حوار أدبي مع العلامة فضل الله، مجلة المطلق، ع ٧٤-٧٣ ص ١٩٢.

(٢) نفسه / ١٩٢.

(٣) نفسه / ١٩٣.

(٤) نفسه / ١٩٢.

هي التي تؤكد له وجوده، كموقع مستقل في الدائرة الإنسانية الواسعة<sup>(١)</sup>. كما أن «الحدائث» تدخل بمفهوم أساس في ثقافة العصر، باعتبارها مفهوماً يعبر عن «حركة جديدة في مواجهة بعض ما استهلك من حركة الأصالة في الثقافة التي تحولت إلى حالة تراثية، تحيط بها كثير من النواحي الشكلية، كما نلاحظ في الأسلوب الأدبي وفي الوزن الشعري، أو في جوانب فكرية، مما قد يخلق خوفاً جديدة على أساس التجربة الإنسانية التي يتفاعل معها هذا الشعب أو ذاك، والتي قد تفتح المجال لاعتبار شكل ما شيئاً جامداً في حركة الثقافة؛ لأن هناك شكلاً آخر يمكن أن يعطي المضمون الثقافي أو الحركة الثقافية الداخلية مجالاً أوسع في المسألة التعبيرية، أو لأن هناك بعض القضايا التي تمثل الأصالة في المضمون، ربما كانت نتيجة مرحلة معينة تجاوزها الزمن، بولادة مراحل أخرى تهيمُّ الجو لمضمون جديد بشكل كلي أو بشكل جزئي. ولذلك فإن الحدائث تمثل حالة من حالات الثورة على بعض ما قد يعتبر أصالة بالمعنى الغالب على الذهنية الشعبية، من دون أن يكون له جذور على مستوى الحقيقة التي تجعل منه شيئاً ذاتياً للواقع، على الأقل في نظر الذين يطلقون الحدائث كمظهر من مظاهر التطور الإنساني، الذي يواجه الشكل القديم ليهز العناصر التي يمكن أن تموت عندما تواجهها العناصر الحية الجديدة»<sup>(٢)</sup>. فالحدائث بهذا المعنى تدخل على أنها جزء أساس في الثقافة مكمل للأصالة.

ومن هنا تصبح «الأصالة» و«الحدائث» مفهومين متكاملين، أحدهما يمثل ما ترسب في ثقافة الأمة، وثانيهما اقتضت ظروف التطور الموضوعية أن يفرض نفسه في هذه الثقافة فرضاً، سواء على مستوى الشكل، أو مستوى المضمون،

(١) مجلة المطلق، ص ١٩٣.

(٢) نفسه / ١٩٣.

ومعنى ذلك أنه لا يمكن لأحدهما أن يلغي الثاني، وإنما يكمله ويتمم جوانب النقص فيه.

وعلى هذا الأساس يصبح معنى «الحداثة» - كما يطرحه الحداثيون التغريبيون - ليس صحيحاً بالمرة في رأي هذا الناقد المفكر؛ إذ أنهم يطرحون الحداثة على «أنها كيتونة تصوير حدثاً يوقف سيل الأحداث أو سيولتها، يحقق فيها القطعية، يجعلها نهاية وبداية في حد ذاتها، تصبح مولدة للحوادث»<sup>(١)</sup> وهذا يعني «أننا إذا تعرفنا على أن مسألة الحداثة تمثل حالة رفض للمرحلة الثقافية السابقة، فإن من الممكن جداً أن تأتي هناك ظروف موضوعية فيما هي حركة الذهنية الإنسانية في تفاعلها مع الواقع، وفيما هي تطور الفكر الإنساني في رفضه للخط الثقافي. من الممكن جداً أن يتحول الحديث إلى قديم»<sup>(٢)</sup>، تماماً كما قد أشار الناقد العربي ابن قتيبة قديماً، حينما أثرت قضية القديم والمحدث بحدة، فقال: «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره، وكل شرف خارجية في أوله. فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثرت هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته، ثم صار هؤلاء قداماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا»<sup>(٣)</sup>. وقال عبدالعزيز الجرجاني: «ولست أفضل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولّد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس، واجده إلى

(١) مجلة المنطلق، ص ١٩٤.

(٢) نفسه / ١٩٥.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ٢٣-٢٤.

## كثرة الحفظ أفقر<sup>(١)</sup>.

وإذا فإن المحدث قد يتحول إلى قديم، ولكن تحوله لا يعني الاستغناء عنه ما دام صالحاً حسناً، يخدم الذوق الإنساني، ويسمو بالعواطف نحو الفضيلة، وإنما يستغنى من القديم على ما لم يكن أصيلاً، وأدى إلى الجمود، فالمسألة إذاً مسألة فساد وصلح، وجمود وحركة، وحسن وقبح، وحقارة وجلال، وليست مسألة قدم ومعاصرة، حتى إن رأى بعض النقاد - مثل الدكتور عز الدين إسماعيل - أن الأمر يعود إلى «روح العصر» لا إلى «شواهد العصر»<sup>(٢)</sup>، فإن المشكلة لا تحل؛ لأن الأهم من ذلك هو «روح الأمة» حين تتفاعل كسابت مع المتحول الذي يفرضه الواقع والزمن، لأن الاستجابة لروح العصر، وإن كانت أساسية في مفهوم الاستحداث، فإن العصر نفسه لا يضيف على الأدب أي مزية إلا بقدر ما يحققون هم فيه ويضيفون عليه من جهد وإبداع. ومن هنا يرفض الدكتور أحمد حملون التفتي بالذات وروح العصر دون إدراك لفعل الماضي وأهميته في توجيه المعاصرة، وبهذا رفض خطأ آخر في تصور الاستحداث<sup>(٣)</sup>.

ومن هنا يرى الهاشمي أن الأدب الذي زورته الأقلام عن تجارب الغير ولم تعنصره القلوب لا يصنع نفوساً ولا يروي تطلعات، ولا يقفز بأبناء الأمة إلى الأمام، قد يشغل الساحة الأدبية زمناً، ولكنه يظل في التقويم الفني معزولاً عن تراث الأمة، غريباً عن روحها، بعيداً عن اهتمامات الإنسان فيها، لا يعبر عن تصور للوجود ولا فطرته الأصيلة في الحياة إنه يظل موجة تمر ثم تتلاشى<sup>(٤)</sup>.

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٥، ١٦.

(٢) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١٣.

(٣) حملون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص ٥٨.

(٤) محمد عادل الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي، ص ٤٩-٥٠.

لا سيما إذا كان ذلك الأدب قد اعتصم بعقيدة تافهة، أو فلسفة زائفة، أو تصور رديء فاسد، فإنه سرعان ما يسقط في ميزان التقويم الصحيح بسقوطها في ميزان التقويم الفكري والحضاري لثقافة من الثقافات التي يعد جزءاً منها.

وعلى هذا الأساس ينبغي أن ننظر إلى الحداثة باعتبارين؛ اعتبار الثابت والحقيقي، واعتبار الواقع والمتغيرات، لأن الحداثة لا يمكن أن تكون قادرة على الصمود والرفض والثورة ما لم تكن مؤسسة تأسيساً جوهرياً، وعلى حد تعبير محمد حسين فضل الله: «إن مسألة الحداثة عندما نرصدها في طبيعتها، فإننا نجدها حركة في الوعي، تنطلق من حالة رفض للخط الثقافي القديم؛ إن على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون، ومن الطبيعي أن الرفض لأي خط من الخطوط لابد أن ينطلق من ناحية موضوعية في المفردات الموجودة في الواقع، التي تمثل التحدي للخط، باعتبار أنها تدل على خطئه، أو تدل على جموده وانتهائه، أو تدل على قصوره في مواكبة المستقبل فيما يراد للثقافة فيه أن تواكب المستقبل»<sup>(١)</sup>.

فالرفض للتراث إذا يقوم على فلسفة، وعلى منهج، بحيث يصبح «الحديث» يمكن فعلاً أن يلغي القديم، لأنه أثبت عدم جدواه، لكونه يقوم على أسس «يخيل للناس أنها حقائق»، في الوقت الذي كانت مجرد أوهام، أو أنها كانت حقائق بحجم المرحلة<sup>(٢)</sup> باعتبار أن الظروف الموضوعية المحيطة بها هي التي صنعتها، فهذه يمكن أن ترفض، إذا لم نقل يجب أن ترفض.

ولكن هذا الرفض لأي جانب، سواء أكان يتعلق بالشكل أو المضمون، فإنه يخضع في التصور الإسلامي للحداثة - كما يراها هذا الناقد - إلى طبيعة الشيء

(١) حوار أدبي مع العلامة ...، مجلة المنطلق، ص ١٩٤-١٩٥.

(٢) نفسه / ١٩٥.

الذي تثار ضده الحداثة، فإن كان هذا التراث من صنع الحركة التاريخية، التي لا تتسم بالعصمة، فإن أمر مراجعته ممكن، أما إن كان يمثل الثابت، فلا يمكن مراجعته. يقول فضل الله: «أما بالنسبة إلى الأصالة التي تختزن مفهومها من خلال التجربة التاريخية الفكرية أو الشعورية، التي عاشت في مرحلة معينة، وجاءت هذه المرحلة لتفرض نفسها على عمق الحركة الشعبية، التي كفت على أن تنتج شيئاً جديداً، فاعتبرت هذه المرحلة هي المرحلة الأم أو القاعدة الأساس، أما هذا، فإن من الممكن جداً أن تأتي الحداثة لتتقحم الفكرة في المضمون، كما تقحمها في الشكل، من دون أن تسيء إلى خصائص هذا الشعب أو ذلك، لأن المسألة لم تكن مسألة جذر أساسي في ذاتيات هذا الشعب، وإنما كانت تمثل مرحلة من مراحل نموه، مما يجعل لهذه المرحلة الجديدة أيضاً بعداً في مسألة الخصوصية، التي يتجهها الشعب في حركة التطور»<sup>(١)</sup>.

بمعنى آخر، إن فضل الله لا يجد ما يمنع من مواجهة حركة الحداثة لمسألة الأصالة في الأمور الذاتية بأن تنجبه إلى طريقة التعبير، وإلى أشكال الأثر الفني وأشكال التعبير الثقافي الذي يعكس الخصائص الذاتية الأصيلة في عمق هذا الشعب؛ لأن الجيل القديم ربما كان يعبر عنها بطريقة معينة؛ سواء في نتاجه الأدبي، أو في نتاجه الفني، أو في أي مظهر من المظاهر الشعبية العامة»<sup>(٢)</sup>.

فهذه الأصالة، وإن كانت تمثل «التجربة الإنسانية لهذا الشعب، والتي تحولت بفعل الظروف الضاغطة إلى عمق في تاريخه، بحيث أصبحت كالمقدسات»<sup>(٣)</sup>، فإننا لا نلجأ ما يمنع من مواجهتها بحركة الحداثة، ما دامت من صنع البشر،

(١) مجلة المطلق، ص ١٩٤.

(٢) نفسه / ١٩٤.

(٣) نفسه.

ومن نتائج الحركة التاريخية، وتنتمي إلى المتغيرات؛ فهي ذاتية، تختلف عن الثابت الذي هو موضوعي، ومن هنا تكون «الحداثة تمثل حالة من حالات الثورة على بعض ما قد يعتبر أصالة بالمعنى الغالب على الذمنية الشعبية، من دون أن يكون له جذور على مستوى الحقيقة»<sup>(١)</sup>.

وإذا فهناك - في رأي فضل الله - مستويان ثقافيان يمكن تحديثهما: أحدهما يكتسب قوة المقدس، ولكنه ليس في الحقيقة من المقدسات، وإنما قد اكتسبها بفعل ظروف ضاغطة، وثانيهما يعد من خصائص الشعب في جذوره العميقة، فهو يمثل الاعتزاز القومي وحسب، ولا يمثل الحقيقة الثابتة - أما المستوى الذي لا يمكن تحديثه؛ لأنه في الأساس ليس متصفاً إلى المتحجرات البشرية، الفنية والفكرية، وإنما يمثل الخالد «الحقيقي»، الذي يمثل جانباً من الأصالة، كما تحتفظ الأشياء في وعي الأمة، فيتساءل فضل الله بشأنه: «كيف يحتزن الشيء أصالته؟ هل يحتفظها من ناحية تمثلها للحقيقة في ذاتياتها؟ ثم يجيب: «إن الأصالة حينذاك تكون حركة لا تملك بعداً زمنياً، بل هي حركة تتصل بالحياة، تجمع الماضي والحاضر في حركتها، وتستشرف المستقبل حتى تحتضنه للعمق الذي تتمثل فيه الحقيقة»<sup>(٢)</sup>.

وهكذا تبين وجهة نظره في التحديث في إطار الأصالة بأبعادها ومستوياتها الثلاثة: الثابت المقدس فعلاً، والتغير المقدس وهماً، والتغير الذي يعد من خصائص شعب ما.

ويبدو لي أن هذا الرأي يتفق بعض الاتفاق مع وجهة نظر الترابي، وأحمد بسام ساعي السابقة، التي فرق فيها بين الأعراف الفنية والقواعد، مبيّناً أن

(١) مجلة المطلق، ص ١٩٣.

(٢) نفسه / ١٩٦.

القاعدة تتصل بالجوهر، ومن ثم لا يمكن تغييرها، أما العرف، فلا يتصل بالجوهر، ومن ثم لا يؤدي تغييره إلى تغيير جنسي في الفن<sup>(١)</sup>، على أن هذا المجال الذي تدور فيه أفكار بسام ساعي، هي التي يختصرها فضل الله في المستويين المتغيرين السابقين اللذين يتولدان عن الحركة الذهنية للبشرية، قائلاً: «أما عندما تكون الأصالة ناتجة عن حالة ذهنية غالبية على التفكير الشعبي، المتجذرة في عمق التمثل الثقافي لهذا المفهوم أو ذاك، أو لهذا الشكل التعبيري أو ذاك، فإننا في هذا المجال قد نعتبر الأصل شيئاً متجذراً فيما هو التاريخ، ولكننا لا نستطيع أن نعتبره متجذراً فيما هي الحقيقة، أو فيما هي حركة الحياة. إنه عند ذلك يأخذ مفهوم أصالته من قدمه التاريخي، وتأثيره على الذهنية العامة. ولذلك يمكن أن يتحول ما هو أصيل في هذا المعنى إلى كونه شيئاً طارئاً يفسح المجال لأية نقلة جديدة في استبداله بمفهوم آخر أو مشابه آخر. وبذلك فإننا قد نعتبر الأصالة في بعض مراحلها حالة من الحداثة باعتبار ما سبقها، وعند ذلك لا يختلف مفهوم الأصالة عن مفهوم الحداثة، من حيث طبيعة دائرته التاريخية باعتبار أنه كان حداثة بالنسبة إلى الأشكال التي سبقته، أو بالنسبة إلى المضمون الذي سبقه»<sup>(٢)</sup>.

إن الفرق بين نوعين من الأصالة قائم في طبيعة الركيزة التي يصدر عنها كل منهما، أما أحدهما فمتجذر في التاريخ، والتاريخ حدث زمني تصنعه الظروف، وأما ثانيهما فمتجذر في الحقيقة، والحقيقة وحي خالد: ﴿لَا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلَا مِنْ خَلْفِهِ تَنْزِيلٌ مِّنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ﴾ [فصلت: ٤٢]، فالأصالة بالمعنى الأول يطرأ عليها ما يطرأ على التاريخ من أسباب التبديل والتغيير

(١) سامي: الواقعة الإسلامية ص ٦٦.

(٢) فضل الله: حوار أدبي مع ... ص ١٩٦.

والتحول، وهي بالمعنى الثاني غير قابلة للتغير والتحول؛ لأنها «ترتكز على الماقبل، وتستشرف سمات المابعد»<sup>(١)</sup>. مما يضفي عليها صفة الديمومة والثبات، ومن ثم الخلود، لصلاحها وانسجامها مع كل الأزمنة والأمكنة، التي يقوم فيها الوعي الثقافي للأمة أو الشعب على الإيمان والعمل الصالح، وهما العاملين اللذان يربطانها بالعمق الإنساني.

ولكن مهما يكن من أمر تعدد أوجه الأصالة ومستوياتها، ودرجة قوتها وتمجدها، فإنها تبقى - بصفة مجملة - عاملاً فعالاً في ربط الشعب بالثورة الثقافية التي يريد المجتمع، أو المبدع أن يحدثها في فضاء ما. وهي تملك أن تؤدي الرسالة بشكل أعمق مما لو كان الاعتماد على الحداثة وحدها، لهذا كان الفرق بين الأصالة وبين الحداثة من حيث الديناميكية ينطلق من الجذر العميق الذي تملكه الأصالة في وعي الشعب فيما يمثل فيه من الحقيقة، أو فيما يمثل من تجذر في الذهن التاريخي للأمة على أساس الظروف الموضوعية التي جذرت ذلك. أما الحداثة فهي حالة طارئة، ربما لا يتفاعل الناس معها كتفاعلهم مع ما يعتبرونه من الأصالة»<sup>(٢)</sup>.

وفوق ذلك، العامل النفسي الذي يهز الشعب أو الأمة من الجذر العميق، الذي تحتضنه الأصالة، نجد ميزة ثانية تميزها، وهي بحكم استشرافها - بالاعتماد على الثابت - على المستقبل وارتباطها بالحاضر والماضي، تستطيع أن تستبطن «حركة الحدث المستقبلية، وتضمن له - على صعيد المنهج - ثوراته الأصلية، على الشكليات والمضمونيات، كنسق للتطور المعرفي»<sup>(٣)</sup>، دون أن يؤدي ذلك

(١) مجلة المنطلق، ص ١٩٦.

(٢) نفسه/ ١٩٧.

(٣) نفسه/ ١٩٦.

إلى أن تكون الثورات مجرد تقلبات وموضات، سرعان ما تزول وتلاشى. ومن هنا نجد الحداثة الإسلامية تتحرك في فضاء رحب على أرض صلبة لا ينال من عزيمتها شيء، حتى وإن كان سيرها بطيئاً، فإنه يضمن بلوغ الغاية والمقصد، بخلاف الحداثة التغريبية، التي قد تكون نتيجة إجابات نفسية إنسانية، أو انهيار بموضوعات ثقافية، مما يجعل أصحابها يضربون ضرباً عشوائياً، لأنهم يحبون الرفض للرفض، لكونهم يضيّقون بالقوالب الجاهزة والفكر الرسمي والقهر الفكري. ولكن في جميع الأحوال، يعجزون عن طرح البديل، فهم يتحركون في متاهات الرفض من دون أن يكتشفوا العلامات، التي تفتح لهم الأفاق الجديدة لينطلقوا في عملية تأصيل لفكر أو منطلق جديد<sup>(١)</sup>. ولعل هذا النمط من الحداثة هو ما عبر عنه القرآن بقوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾ [الشعراء: ٢٢٥].

#### ومجمل القول:

لقد كانت مشكلة الحداثة والأصالة من أبرز مشكلات النقد الإسلامي المعاصر. وقد طرحت بحدة، بسبب الشعور العام بالتخلف الذي تعيشه الأمة الإسلامية. ولكن على الرغم من اتفاق النقاد المعاصرين جميعاً على الأسباب الجوهرية التي من أجلها طرحت مشكلة الحداثة والأصالة، فإنهم يختلفون بعض الاختلاف الذي يحتمه تباعد المرجعية، التي يصدر عنها كل لفيف على حدة. ولعل من أهم أسباب الاختلاف تلك التي سجلها قديماً الشاطبي حين طرحت المشكلة بحدة في عصره، وأرجعها إلى الجهل بأدوات الفهم وآلياته والجهل بالمقاصد، والثقة في العقل، واتباع الأهواء<sup>(٢)</sup>. على أننا نسجل إضافة

(١) مجلة المطلق، ص ١٩٦.

(٢) الشاطبي: الاعتصام، ص ٤٧٠.

إلى ذلك الانبهار بالغرب ويريق حضارته، وجمود المنهج وآلياته في عصور الانحطاط التي تشكل موروثاً ليس من الهين تجاوزه، ولا التعامل معه دون تمحيص، وشيوع الفكر الإلحادي، الذي دعا إلى التكرار لكل الثوابت التي تشكل جوهر الأصالة، ومن ثم الركيزة الأساسية للحدثة.

وعلى هذا الأساس، ويسبب تلك الاختلافات، ظهرت اتجاهات ثلاثة، بحثت مشكلة الحدثة؛ وهي: التيار الجامد، والتفريبي، والتجديد الإسلامي، الذي يمكن أن ينهض على أنه بديل لهما لأصالته وعلميته.

وقد كان من الطبيعي أن يتوجه التجديد الإسلامي بالنقد اللاذع لتيار الجمود وتيار التفريب على حد سواء، لكونهما يتقلدان ويقلدان ولا يدعان، ومن ثم يشاركان مشاركة فعالة في تعطيل عجلة التحديث الحقيقي، بسبب ما يطرحونه من تحديث وهمي، كالذي تزعمه أدونيس، منطلقاً من أصالة مزعومة وفاسدة كان يمثلها أبو نواس ويشار بن برد.

على أن الأصالة الحقيقية لها قوة الاتزان والاحتواء للأبعاد الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل؛ لأن من طبيعتها الثبات في بعض جوانبها، مما يعين على استشراف المستقبل. ولكن ذلك لا يمنع الحدثة من أن تثور - وهذا من طبيعتها - ضد الجامد في الأصالة بمعناها التاريخي، إذا فقد مسوغ الوجود، وصار لا يصلح لمواكبة التطور المعرفي. وهكذا يموت البالي، ويتجدد الفن والفكر شكلاً ومضموناً، ويتلاشى التحديث التفريبي لفقد سر الثبات الذي هو من صفات الأصالة التي تتكرر لها.

وتزول فكرة التجديد للتجديد<sup>(١)</sup> لأنها تفتقد للدافع القوي، الذي يمنحها الشرعية، كما تندثر المقولات التي ليس لها تأسيس أصيل كالرفض للرفض،

(١) حسن الترابي: تجديد الفكر الإسلامي، ص ٥٦.

والرفض من دون طرح البديل الجاد، الذي يبنى ولا يهدم، والحدأة الشكلية التي لا يمكن أن تمنح الفكر والحياة حدأة، وإنما تمنح الأسلوب حدأته ليصبح مجرد وهم يرفض الحقيقة ويعمل على التخدير، مما جعل محمد حين فضل الله يعد النص الشكلاني نصاً أمياً بسبب إهمال القيمة الفكرية للنص، وأن حدأة الشكل قد تزامن ظهور أغلب تياراتها مع انهيار تعاليم الكنيسة، مما جعل هذا الاتجاه الشكلاني يستعد عن فهم الأشياء، ويكتفي بتخييلها، يرسم لها صورة في الخيال، ولكنه لا يحاول أن ينطلق في عملية رؤيا، لأن الرؤية البصرية يمكن أن ترتبط بالشكل، ولكن الرؤيا الداخلية التي يستعد الشكل فيها عن مسألة الإحساس، لابد أن ترتبط بالعمق، ولن تستطيع أن ترتبط بالعمق، إلا إذا استطاعت أن ترتبط بالحقيقة بالطريق السليم الذي يجمع بين الإيمان والعقل، بعيداً عن العقلانية الصرفة التي لا تحور الحقيقة بشكل مباشر من دون وحي ولا عقل، لأنهم لا يحصلون على الحقيقة وإنما يحصلون على صورة لما يفكرون به ويعودونه حقيقة وهو ليس كذلك<sup>(١)</sup>.

فهل يمكن أن نعد مسألة الثابت والمتحول مسألة تقع بما هي كذلك في المنهج الوسطي؟ نعم، ذلك ما يعتقده عماد الدين خليل؛ إذ يؤكد أهمية «الموقف الوسطي للنظرية الإسلامية، بصد الثابت والمتحول، (الستاتيك والديناميك) في تيار الإبداع. إنه بتركيز بالغ رفض للسكون التام من جهة، وللحركة العمياء من جهة أخرى، احترام لعناصر الديمومة والثبات من جهة، وانفتاح على قوى التجديد والتغيير والتحول من جهة أخرى»<sup>(٢)</sup>.



(١) فضل الله: حوار أدبي، ص ١٩٩-٢٠١.

(٢) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٤٧.

## الفصل الرابع التجربة الشعورية ومساءلة التوتر

### التجربة الشعورية

ما معنى التجربة الشعورية؟ وما الفرق بينها وبين التجربة الأدبية عامة والشعرية بصفة خاصة؟ وما عناصر التجربة الشعورية؟ أهي الأحاسيس والمشاعر فحسب؟ أم أنها تستتبع عناصر الأدب التشكيلية من خيال وموسيقى؟ والعنصر المنظم: «الفكر».

ثم ما علاقة التجربة بالموضوع؟ وأخلاقيات الموضوع والوسائل؟ وهل يمكن للتجربة أن تعني شيئاً خارج صدق العاطفة والعقيدة والتصور؟ ثم ما دور التوتر في إغناء التجربة وتفجيرها؟ تلك هي الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها في هذا الفصل، في ضوء النقد الإسلامي المعاصر، ولكن ليس قبل أن نعرف التجربة بمفهومها العام.

#### ١- ما هي التجربة؟

تطلق التجربة بمعناها العام، على الاختيار الذي يوسع الفكر ويغنيه. كما تطلق على التغيرات النافعة، التي تحصل للمكائنا والمكاسب التي تحصل لنفوسنا بتأثير التمرين. وقد تطلق على التقدم العقلي الذي تكسبنا إياه الحياة عن طريق التربية واللغة والتقليد، أو بالوراثة النفسية والفيزيولوجية، ولكنها لا تطلق على التغيرات السلبية؛ كالنسيان وفساد الأخلاق؛ وإنما يطلق لفظ التجربة على

التغيرات النافعة، ويفرق الفلاسفة بين التجربة الخارجية، التي تتم عن طريق الإدراك الحسي، والتجربة الداخلية التي تتحقق عن طريق الشعور<sup>(١)</sup>، وتختلف التجربة العلمية عن التجربة في الأدب؛ لأن الأولى وسيلة، أما الثانية فهي نفسها مادة الأدب الأصلية، والأولى تفقد قيمتها بتحقيق الهدف، أما الثانية فتبقى محتفظة بجديتها وحرارتها<sup>(٢)</sup>.

تعريف التجربة الشعورية: عرف الدكتور شوقي ضيف التجربة الشعرية، بأنها «حدث وجداني أو عاطفي، حدث ينبع من نفس صاحبه ومن عقله، ومن كل حواسه ودخائله النفسية والفكرية الظاهرة والباطنة، حدث عاشه أوضح ما تكون المعيشة، عاشه في تراث ويطء، يتأمل فيه متقللاً من جزء إلى جزء، متمهلاً كما يصعد إلى قمة جبل شامخ»<sup>(٣)</sup> ثم يبين أكثر: «إنها حدث له بدء ونهاية، حدث قائم بذاته، له تميزه وله طوابعه وصفاته التي تشيع فيه والتي تشخصه»<sup>(٤)</sup>.

ولكن حين نتأمل هذا التعريف، لا نجد ينطبق على التجربة الشعرية، وإنما هو دال على التجربة الشعورية، التي تعني الحيرة النفسية، التي تتكون لدى أي إنسان إزاء مؤثرات معينة متشابهة يعاني منها أو يتعذب بسببها، أو تستغرقه بجمالها فيندمج فيها بفكره ووجدانه ومشاعره قبل أن يختار لها الإطار التعبيري الذي يشكلها ويمنحها الوجود بالفعل بدل الوجود بالقوة، وقد يكون هذا الكلام منطبقاً على تعريف الدكتور محمد غنيمي هلال حينما عرف التجربة الشعرية بقوله: «نقصم بالتجربة الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها

(١) جميل صليبا: للمعجم الفلسفي، ص ٢٤٣. دار الكتاب اللبناني.

(٢) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٤٨.

(٣) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص ١٣٨.

(٤) نفسه.

الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم... والشاعر الحق، هو الذي تنضح في نفسه تجربته، ويقف على أجزائها بفكره، ويرتبها ترتيباً قبل أن يفكر في الكتابة<sup>(١)</sup>.

ويدل على أن التعريفين السابقين يعبران عن التجربة الشعرية لا الشعرية قول غنيمي هلال نفسه: «لكل تجربة شعرية ناحيتان: الأفكار والحواطر المجردة، وهذه في طبيعتها لا شعرية، ثم العملية الشعرية نفسها التي تقوم على وضع الأفكار في قوالب خاصة معتمدة على تكرار الوزن والنغمة والقافية والحركة الموسيقية، مع مزاولتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف»<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا نقول: إن التجربة الشعرية شيء غير التجربة الشعرية؛ لأن الأولى عبارة عن مادة خام، يمكن أن تعتلج وتعتمل في نفس أي شخص له شعور حاد وإحساس دقيق، أما التجربة الشعرية فتتطلب الصفات النوعية والأدوات التشكيلية التي تمنحها الوجود الفعلي.

وعلى أي حال، فالذي يعيننا هنا، هو التجربة الشعرية، التي هي إفشاء بذات النفس بالحقيقة، كما هي في قلب الشاعر وفكره، من إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته<sup>(٣)</sup>.

إن التجربة الشعرية هي الحالة النفسية التي تحصل نتيجة التقاء الذات النفسية مع العالم الخارجي، إنها تحصل نتيجة للتفاعل بين الذات الداخلية

(١) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٨٣.

(٢) نفسه / ٣٨٤.

(٣) نفسه.

للإنسان والعالم الخارجي، في استجابة يستغرق فيها التأمل الكون أو الحادث استغراقاً، ومن ثم كانت التجربة الشعورية بمثابة الوجود الخام الأسبق للنص الأدبي «فالوجود الأول للنص الأدبي هو داخل الذات، وهو بداية عملية الإبداع الفني، نسميه اصطلاحاً: التجربة الشعورية»<sup>(١)</sup>.

وهذه التجربة، وهي على ما هي عليه من الوجود الخام، لا يمكن أن نصنفها في إطار فني معين، فهي في هذه الحالة «رصيد إنساني عام يشترك فيه البشر بنسب متفاوتة»<sup>(٢)</sup>.

### تكوين التجربة

كيف تتكون التجربة الشعورية وكيف تتحول إلى تجربة أدبية شعرية أو نثرية؟ يعتقد محمد قطب أن «التعبير الفني يعتمد دائماً على ذخيرة نفسية وشعورية مختزنة في باطن النفس»<sup>(٣)</sup>، ومعنى ذلك أن التجربة النفسية - من حيث هي خبرة الإنسان عن شيء معين وموضوع محدد - إنما تنشأ في النفس نتيجة التفاعل الذي يحدث بين الذات الداخلية والموضوع الخارجي، إذ هنا يبدأ شعور الإنسان بخصائص الموضوع وأثره على النفس، ومن ثم تبدأ الخبرة في التغير، ويأخذ الكسب التجريبي في التمرين والتقدم، كلما تكرر الفعل التجريبي في هذا التفاعل، سواء بالصورة نفسها، أو بالصورة المشابهة لها. ولكي نوضح ذلك نفرض أننا يلزأ الحديث عن تجربة الموت؛ إذ من الطبيعي أن الإنسان لا يمكن أن يجرب الموت من حيث هو فعل يحدث له، ولكن يمكن أن يعيش فعل الموت إحساساً وشعوراً مع الموضوعات الخارجية، إذ - وهو ينمو طفلاً -

(١) عبد الباسط بدر: مقالة في نظرية الأدب الإسلامي، ص ١٥.

(٢) نفسه/ ١٦.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ٧.

يرى مشاهد الموت المفزع وما يستتبعه من بكاء وعويل، ثم تأخذ هذه المشاهد في التكرار بصور مختلفة، فيرى رؤية العين النمل يداس، وقد يشارك في عملية القتل بنفسه في هذه الحالة، وقد يشارك أباه في ذبيحة العيد، ثم يكبر شيئاً فشيئاً، وتكبر معه التجربة عن طريق مشاهدة أفلام سينمائية تغني التجربة الشعورية عنده، ثم يقرأ الكتب التاريخية والدينية، فإذا هو يزداد خبرة بالموضوع. وهكذا تصبح تجربته الشعورية وخبرته النفسية بموضوع الموت غنية ومتنوعة وعميقة، سرعان ما تظهر في العمل الإبداعي الواحد بصور مختلفة، يمكن رصدها وملاحظتها سواء أكانت من مصدر الشعور أو اللاشعور.

ومن هنا يمكن القول: إن الأصل في التجربة الشعورية أنها نوع من المعرفة المكتسبة، وربما كانت موروثاً عن طريق الإدراك الحسي والشعوري، فهي إذاً مخزون ثقافي. ويرى عبدالباسط بدر «أن الأديب في إبداعه بين حالتين: حالة واعية، وأخرى غير واعية، وفي الحالتين يتأثر بمخزونه الثقافي والفني والعملية وبأحداث حياته، التي تستقر في الشعور واللاشعور»<sup>(١)</sup>.

ولعلنا يمكن أن نبين ذلك أكثر في هذا النموذج الذي نعرضه من تجربة شعرية للشاعر أبي العلاء المعري قالها يرثي فقيهاً:

غير مجد في ملتي واعتقادي	نوح باك، ولا ترنم شاد
وشبيه صوت النعي إذا قيـ	س بصوت البشير في كل ناد
أبكت تلكم الحمامة أم غـ	نت على فرع غصنها المياد؟
صاح! هذي قبورنا تملا الرحـ	بَ فائين القبور من عهد عاد
خفف الوطء ما أظن أديم الـ	أرض إلا من هذه الأجساد

(١) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ١٩.

وقبـيـح بـنـاء، وإن قـدم العـهـد  
رب لـحـد قـد صـار لـحـداً مـراراً  
ودفين على بقايا دفين  
فأسأل الفرقدين عمن أحساً  
كم أقاماً على زوال نهار  
تعب كلها الحياة فما أعد  
إن حزناً في ساعة الموت أضعا  
خلق الناس للبقاء، فظلت  
إنما ينقلون من دار أعما  
ضجعة الموت رقدة يستريح الـ  
أبنات الهديل أسعدن، أوعد  
إيه لله دركن فـأنـتن  
ما نسيـن هـالكاً في الأوان الـ  
كل بيت للهدم ما تبتي الور  
بان أمر الإله، واختلف النا  
والذي حارت البرية فيه  
والبيب اللبيب من ليس يفت

د، هوان الآباء والأجداد  
ضاحكاً من تزامم الأضداد  
في طويل الأزمان والآباد  
من قبيل، وأنسا من بلاد  
وأثار المدلج في سواد  
جب إلا من راغب في ازدياد  
ف سرور في ساعة الميلاد  
أمة يحسبونهم للنفاد  
ل إلى دار شقوة أو رشاد  
جسم فيها والعيش مثل السهاد  
ن قليل العزاء بالإسعاد  
اللواتي تحسن حفظ الوداد  
خال، أودى من قبل هلك إيا  
قاء والسيد الرفيع العماد  
س فـداع إلى ضلال وهاد  
حيوان مستحدث من جماد  
ر يكون مصيره للفساد<sup>(١)</sup>

فلو تأملنا هذه التجربة الشعرية، لوجدنا تراكمًا معرفيًا، وخبرة نفسية،  
تضافرت من أجلها عناصر وتجارب شعورية ومواقف نفسية، وأحداث وثقافة  
تراثية، بعضها قد تسلسل إلى شعور المبدع عن طريق الممارسة الفعلية، وبعضها

(١) المعري: سقط الزند، ص ٨٧، ١٢.

عن طريق المعاشية الوجدانية، وبعضها الآخر عن طريق الثقافة التاريخية والدينية. وهي بمجموعها لم تكن تجربة يوم، وإنما كانت تجربة حياة تفجرت في يوم أو في لحظة شعرية، لتكون قصيدة عند هذا الشاعر، كما تفجر مثلاً عند غيره لتكون رواية أو مسرحية أو صورة أو غملاً.

إن التجربة إذاً ليست إلا مخزوناً شاملاً لكل عناصر خبرة الحياة الإنسانية لشخص ما، ولكن هذه التجربة من حيث هي مخزون ثقافي، نفسي وشعوري ولا شعوري «يؤثر في تجربة الأديب، فيتدخل في اختيار الموضوع، وطريقة معالجته، وفي الصور والرموز التي يعبر بها عن التجربة، أو يبنى بها معادلاً موضوعياً للتجربة»<sup>(١)</sup>.

ففي القصيدة السابقة نلاحظ في الطباق تقدم الصورة الحزينة على الصورة المفرحة «نوح بك ولا ترنم شاد»، وفي الرموز نلاحظ: «بنات الهديل»، «القبر» «الدفن»... وهكذا يتبين أن «ثقافة الأديب وحياته وخبراته، هي الخلفية اللازمة لتجربته الشعورية، والإطار الذي يوجه عملية الإبداع»<sup>(٢)</sup>، ومن ثم لا نملك إلا أن نؤكد مقولة محمد قطب حين يقول: «إن التعبير الفني يعتمد دائماً على خبرة نفسية وشعورية مختزنة في باطن النفس، تسمى إلى التعبير عن ذاتها في صورة موحية»<sup>(٣)</sup>.

#### تحول التجربة الشعورية إلى تجربة أدبية:

تظل التجربة الشعورية شيئاً عاماً غير محدد يشترك فيه المبدع وغير المبدع، إلى أن تأخذ طريقها إلى التشكل، لتصبح بعد ذلك تجربة شعرية أو قصصية أو

(١) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ١٩.

(٢) نفسه / ٢٠.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ٧.

روائية، فمن «الطبيعي أن الإبداع لا يتكامل ولا يعرف على حقيقته إلا بعد خروجه من عالم الذات المغلقة في قصة أو مسرحية أو غير ذلك. وبذلك تسبق التجربة الشعورية عملية التعبير دائماً، وتكون الأساس الفكري والعاطفي للنص الأدبي»<sup>(١)</sup>.

ثم إنها لا تتحول بإرادة كاملة إلى عمل إبداعي، وإنما تتحول بطريقة عفوية عند أصحاب الإلهام ومن كان لهم الاستعداد والقدرة على التشكيل، وذلك لأن «التجربة الشعورية عملية معقدة وغامضة، في بعض الأحيان يحس بها الأدباء، ويعيشون تفاعلاتها بعفوية تامة غالباً، وإذا ما حاولوا أن يتأملوها أو أن يتدخلوا فيها بوعي تام في فترة توقدها خَبَتْ أو انطفأت؛ لأن العمل العقلي يهدئ الانفعال، ويحول التجربة إلى تفكير بارد، فيفقد النص الأدبي عنصراً مهماً هو الانفعال الحي»<sup>(٢)</sup>.

غير أن التجربة الشعورية تعرف لدى المبدع تحولاً وتغيراً وتميزاً قبل عملية التشكيل تنجم عن الاستعداد الذي يتميز به عن غيره من الناس، فالتجربة الشعورية، وإن كانت رصيلاً إنسانياً يشترك فيه البشر جميعاً، فإنهم يتفاوتون حتى يكون أحدهم أعمق شعوراً من غيره، وهو ما يميز في الحقيقة الأديب عن غيره، فالأديب يتميز بتوقد الانفعال في التجربة الشعورية وبالقدرة على التعبير عنها بأدوات لغوية مناسبة<sup>(٣)</sup>، وربما لذلك السبب كان ابن وهب يرى أن الشاعر «لا يستحق هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن أتى بكلام موزون مقفى»<sup>(٤)</sup>.

(١) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ١٥.

(٢) نفسه / ١٥-١٦.

(٣) نفسه / ١٦.

(٤) ابن وهب: البرهان في وجوه البيان ص ١٣٠.

فالمبدع يتميز عن غيره بعمق الشعور، ودقة الإحساس والملاحظة، وشدة التأمل، وقوة الإدراك، مما يجعله يعطي التجربة الشعورية بعداً أعمق، وإدراكاً أقوى، وإحساساً أدق. ومن هنا استحق اسم المبدع أو الشاعر أو الأديب، لا من جهة تمكنه من الأدوات التشكيلية وحسب، وإن ظلت لحظة التشكيل هي صانعة الوجود الأدبي، وقد تبلغ التجربة الشعورية لدى المبدع مبلغاً عظيماً حينما يتحد في رسم ملامحها الداخل مع الخارج، ويتصافر على تكوينها الظاهر والباطن، ويتناصر في نسجها الذاتي والموضوعي، فالتجربة الأدبية - كما يرى عماد الدين خليل - تبدأ «بالتجربة الشعورية، التي تحركها صورة خارجية في الكون والطبيعة والعالم، وتوسع مداها عاطفة حب وإيمان وتناغم وجداني مع الخارج وهذه هي قمة التجربة الشعورية التي تعبر عن نفسها بالفن والأدب»<sup>(١)</sup>، بل إن عفوان التجربة يصنعه هذا التماسك بين الباطن والظاهر «عفوان التجربة يصنعه الإحساس الشعري والمعاناة الصوفية»<sup>(٢)</sup> وهذه هي التي «تصنع شاعراً ممتازاً من المصاف الأولى»<sup>(٣)</sup>، وعلى هذا الأساس أمكن أن يقرر سيد قطب أن العمل الأدبي هو «التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية»<sup>(٤)</sup>، وأن «التجربة الشعورية هي العنصر الذي يدفع إلى التعبير، ولكنها بذاتها ليست هي العمل الأدبي لأنها ما دامت مضمرة في النفس لم تظهر في صورة لفظية معينة فهي إحساس أو انفعال لا يتحقق به وجود العمل الأدبي»<sup>(٥)</sup> وأن التجارب الشعورية، هي مادة التعبير الفني كله: الشعر الغنائي منه وغيره

(١) عماد الدين خليل: في التقد الإسلامي المعاصر، ص ٢٢.

(٢) عماد الدين خليل: محاولات جديدة في التقد الإسلامي، ص ١٠٧.

(٣) نفسه.

(٤) سيد قطب: التقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٧.

(٥) نفسه.

من الفن وإن كانت في الشعر الغنائي أوضح<sup>(١)</sup>.

ومعنى كل ذلك: أن التجربة الشعرية تكتسب الوجود الفني الفعلي، حينما تأخذ طابع الصورة والتشكيل، بل الصورة الموحية والتشكيل البليغ، وقدماً قال أرسطو: «إن النظام والتناسق والتحدد هي الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال»<sup>(٢)</sup>.

#### علاقة التجربة بالتصور:

لئن كانت التجربة لا تنهض إلا باكتمال عناصرها الأربعة التي تشكل من الأحاسيس والمشاعر والعواطف والأفكار، كمضامين الخيال والتصوير والنغم والموسيقى، كشكل ينهض بوظيفة التوصيل، كما سيتبين من بعد، فإن التصور والعقيدة تعد أهم ميزة لأصالة التجربة وفراستها، بحيث لا يمكن أن نصف التجربة الأدبية في إطار أدبي معين، إلا باعتبار العقيدة وطبيعة التصور الذي يوطر تلك التجربة ويضع لها المرجعية. يقول عماد الدين خليل، متحدثاً عن الفن الإسلامي: «إن هذا الفن يرتكز بالدرجة الأولى على أعماق التجربة النفسية والوجدانية المنبثقة عن هذا التصور الإسلامي للوجود والعالم؛ فكل عنصر من عناصر الكون والحياة، وكل قيمة من قيمها تحرك الفنان المسلم سلباً أم إيجاباً، تهزه من الأعماق، وتدفعه إلى التعبير عن تجربته، إلى القيام بمحاولات فنية جادة، من أجل تعميق وإغناء التجربة الشعرية»<sup>(٣)</sup>.

فالتصور هو الذي يفني التجربة ويطبّعها بالطابع المميز، الذي يمنحها أصالتها وشخصيتها وذاتيتها وفراستها وتميزها، ومن ثم يرى الناقد الإسلامي أن التركيز

(١) النقد الأدبي أصوله ومنابعه، ص ١٢.

(٢) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية... ص ١٢٠.

(٣) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي للعصر، ص ٤٣.

على التصور الإسلامي في الفن الإسلامي أمر أساس؛ فـ«الفن الإسلامي يريد من الفنان أن يصل تلك الأبعاد كي يكون تعبيره موازياً لتجربته، مغطياً إياها بتكافؤ تام، وليس أروع من التشكيل في هذا المجال»<sup>(١)</sup>.

والسبب في ارتكاز النقد الإسلامي على هذه العلاقة بين التجربة والعقيدة، يعود إلى أصول نشأة الفن أصلاً؛ إذ كانت «العقيدة هي المحضن الأول للأدب؛ ففي ظلها ولدت أجناسه كلها، وفي رعايتها نمت وتطورت وارتبطت بها ارتباطاً قوياً ما يزال قائماً إلى يومنا هذا، حتى ليصح أن نقول: إن الأدب مرتبط ارتباطاً عضوياً بالمعتقد»<sup>(٢)</sup> كما أن الفن الإسلامي قد نمت ولادته أساساً في المسجد<sup>(٣)</sup>. ولكن كون المحضن الأول لجميع الفنون كان هو الدين، لا يمنع من وقوع الاختلاف في التجارب، بل يجب أن نلاحظ الاختلاف باختلاف العقائد والتصورات، فنحن لا نكاد ندخل في مكونات تجارب الأدباء، حتى نقف على مفترق الطرق التي تذهب بالأدباء مسالك شتى تبعاً لمرجعياتهم ومعتقداتهم. فالأديب الإسلامي الذي يعتنق العقيدة الإسلامية ويتمثلها حق التمثل لا بد أن تتأثر تجاربه من جميع النواحي الفكرية والوجدانية والعاطفية والتصويرية بهذه العقيدة، «ويقدر ما يكون ملتصقاً بالعقيدة ومنصبها بوجدانه، في تصوراتها تتميز بتجربته، لأن ارتباطه بالعقيدة، يعني أن رصيده الثقافي وخبراته متصلة بها»<sup>(٤)</sup>.

ولكن إذا كان هذا الاختلاف القائم كان بسبب التباين في المعتقدات

(١) في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٤٤.

(٢) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٧٤-٧٥.

(٣) سمير الصائغ: الفن الإسلامي، ص ٨٣.

(٤) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٣٤.

والتصورات، فما القول في الاختلاف على مستوى العقيدة الواحدة؟ فضلاً عن أن سيد قطب قد بين أن التجربة الواحدة ليس لها إلا تعبير واحد، فإنه في الحقيقة قد قرر قبل عبد الباسط بدر أنه لا يوجد اثنان على وجه الأرض تماثل مشاعرهما؛ لأن كل فرد في الحياة قد تصور الكون صورة خاصة على نحو من الانحاء، ففسدا للكون نسخ متغايرة بعدد هؤلاء الأفراد<sup>(١)</sup>. وهذا الطابع الذي يجعل الفن يتميز من مبدع إلى آخر هو «السمة الأولى للتجارب الشعورية في العمل الأدبي، ومنه تستمد قسماً من قيمتها في ميزان النقد»<sup>(٢)</sup> ذلك؛ لأن طريقة الشعور وتصور الأديب للكون والحياة، وإحساسه بهما، هو الذي يهيمن على الأسلوب وطريقة التعبير اللفظي وطريقة تناول الموضوع. فالقيمة الشعورية هي المقصودة أولاً وأخيراً<sup>(٣)</sup>. ولعل أوضح مثال على ذلك هذا التشابه القوي بين آداب الجاهليات كلها، يقول سيد قطب: «والذي يراجع أشعار امرئ القيس في جاهلية العرب يجد لها نظائر في أشعار الجاهلية الإغريقية والجاهلية الرومانية، كما يجد لها نظائر في الآداب والفنون المعاصرة في جاهلية العرب، والجاهليات الأخرى المعاصرة أيضاً... يجدها تنبع من تصورات واحدة، تتخذ لها شعارات متقاربة»<sup>(٤)</sup>، ولكن هذه القيمة الشعورية تتحدد طبيعتها بطبيعة العقيدة، ويتحدد عمقها بعمق التصور، فإذا كان المعتقد محدود الآفاق لا يعالج من قضايا الإنسان إلا جانباً محدداً، ولا يملك إلا رؤية ضيقة، ولا يقدم إلا حلولاً تناسب والفطرة البشرية ومنازعها الأساسية، فإن الفرد الذي يعتنقه

(١) قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٩-٢٠.

(٢) نفسه/ ٢١.

(٣) نفسه/ ٢٠-٢١.

(٤) في ظلال القرآن ١/ ٦٠٢.

مقيد في ساحة ضيقة شأن الوجودي والماركسي. أما إن كانت العقيدة كالعقيدة الإسلامية آفاقها غير محدودة، تفتح المجال واسعاً أمام تجربة الأديب المسلم، لأنها تجمع بين عالمي الحس والغيب، والمادي والروحي، وتلبي حاجة الإنسان إلى البحث عن الحقيقة، وإلى الصراع مع عوامل الهدم، وإلى النضال الدائم من أجل التغيير والتجديد والتطور نحو المثل الأعلى، فإِنَّ الأديب في هذه الحال سيجد مجالاً أرحب للتجارب الغنية<sup>(١)</sup>.

وعلى هذا الأساس يصبح التصور أمراً خطيراً في تحديد فقر التجربة وغناها، وفي سطحية التجارب وعمقها، حتى لنجد شوقي ضيف يقرر أن: التجربة العميقة مرتبطة بالحقيقة المطلقة<sup>(٢)</sup>.

وهنا يتبادر إلى الذهن ما كان قد ذكره ناقد قديم بشأن الشعر، الذي اعتمد الحقيقة ونافع عن المثل العليا، إذ ظنه قد ضعف ولان في موضوع الحق، ولان بعد أن كان قوياً شديداً البأس حين كان يتناول موضوع الشر، وينطلق من التصور الجاهلي للحياة والكون، أعني الأصمعي حين قال: «الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل في الخير ضعف، هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية، فلما جاء الإسلام سقط شعره، وقال مرة أخرى: شعر حسان في الجاهلية من أجود الشعر، فقطع منه في الإسلام لحال النبي ﷺ»<sup>(٣)</sup>.

والحق أن الأمر ليس كما اعتقد الأصمعي، إذ قدم تعليلاً ليس صحيحاً، والصواب أن الأمر كما قال محمد قطب، يعود إلى أنه قد «كانت العقيدة الجديدة في الواقع تنشئ النفوس إنشاءً جديداً، كانت تغسل النفوس من أدران

(١) بلدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٣٩٣٨.

(٢) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص ١٤٢.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ١٩٢.

الجاهلية، ومن موروثاتها القديمة كلها، ومن مفاهيمها المنحرفة، ومن تصوراتها الخاطئة، وتملأ الفراغ الحادث أولاً بأول بتصورات جديدة ومفاهيم جديدة ومشاعر جديدة وسلوك عملي جديد. ومن ثم لم يكن الرصيد القديم صالحاً للإيجاد الفني، فقد كان غير موجود في النفوس التي استجابت للدعوة الجديدة، ففضضت عن نفسها كل تراث قديم، وانسلخت من كل ما يربطها بماضيها الجاهلي؛ من مشاعر وأعمال ووشائج قري، وصارت تحس نحوه بنفرة وتقزز. ولم يكن الرصيد الجديد قد تجمع بعد في الصورة التي تصلح للأداء الفني، الذي يعبر - كما قلنا - عن شحنة مذكورة تريد الانطلاق، لا عن شحنة في دور التكون، قبل أن تمتلئ بها النفس ثم تفيض بالتعبير<sup>(١)</sup>.

ومعنى كل ذلك أن التجربة الجديدة لا تزال فطيراً لم ينضج بعد، إذ تحتاج لكي تنضج إلى أن يكون التصور قد مثله الأديب وآمن به إيماناً عميقاً، يشكل جزءاً من وجداناته ومشاعره. وهذا في رأي محمد قطب يتطلب أن تمر الأفكار الجديدة بمراحل ثلاث لا يتم النضج إلا بها، «وهي الانفعال النفسي بالتجربة الجديدة، ثم استبطان هذا الانفعال في داخل النفس حتى يمتزج بأعماقها، ويعطيها من لونه ويأخذ من ألوانها، ثم ارتداد التجربة إلى الخارج في صورة إفراد أو تعبير»<sup>(٢)</sup>.

#### التجربة الصادقة:

يتعلق بالتصور والاعتقاد الإيمان والإخلاص، ومن ثم تصبح التجارب مرهونة في نجاحها بالصدق في المعاناة. ولعله لذلك كان غنيمي هلال قد سجل بكل ثقة ملحوظاته حول الغزل العذري قائلاً: «كان عماد هذا الغزل

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ٨٧.

(٢) نفسه / ٧.

الغفيف أمرين: صدق العاطفة وصدق العقيدة<sup>(١)</sup>. نعم لقد كان الصدق الفني أبداً أساس نجاح الفن، لأنه يغني التجربة بالعاطفة الصادقة، ويمنح الأدوات الفنية التماسك والتعاقد والتناصر، حينما تهيمن على العملية الإبداعية عاطفة واحدة.

آلم يقل كولردج: «ليست الصور وحدها - مهما بلغ جمالها، ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة - هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصلية، حين تشكلها عاطفة سائدة، وحينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة، والتالي إلى لحظة واحدة، وحينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية»<sup>(٢)</sup>.

فالصدق أساس نجاح التجربة، ولكن كيف يتحقق الصدق وما درجة ذلك؟ نجيب الكيلاني يرى أن «لن يصدق الأدب الإسلامي في تعبيره وتصويره إلا إذا كان الأديب متمثلاً للقيم الإسلامية عن إدراك عميق واقتناع كامل»<sup>(٣)</sup> ولذلك يعد كل تسجيل للواقع الإسلامي على «أسس ومقاييس إلهية موضوعية، هو الصدق»<sup>(٤)</sup>، ويعد على النقيض من ذلك كل تصوير خارج عن هذه المقاييس كذباً واقتراءً، لا لأنه لم يصدق في مطابقته للشرع، ولكن لأنه مخالف للفطرة الإنسانية السليمة. فالخلل يوجد في البنية النفسية أولاً، ثم يتظاهر في النص الأدبي. ولأمر ما كان ابن طباطبا قديماً يقول: «الصدق عن ذات النفس يكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها، والاعتراف بالحق في

(١) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ١٩٤.

(٢) مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، ص ٢٨.

(٣) نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص ٢١.

(٤) نفسه / ١٠٣.

جميعها»<sup>(١)</sup>، ولكن هذا الحق، أو قل هذه الحقيقة النفسية، تظل بعيدة ما دام الشاعر ينطلق من بنية مختلفة؛ «لأن هناك مقدراً أولياً من الإحساس، مشتركاً في النفس الإنسانية عامة، ما لم تفسد فطرتها. هذا المقدار الأولي تشترك فيه النفوس المختلفة، ثم تأخذ بعده في الافتراق حسب الأمزجة أولاً، ثم حسب الأفراد، فيمتاز إحساس بالدقة، ويمتاز آخر بالعمق، وثالث بسرعة الانتقال، ورابع بإدراك الأوجه المتعددة للمسألة الواحدة، وهكذا . . . والشاعر أصدق إحساساً من ذلك كله؛ لأنه أكثر إدراكاً أو أكثر شعوراً بالحقيقة الطبيعية الخام، الحقيقة التي تنبض بها الحياة نفسها»<sup>(٢)</sup> فالشاعر الحق عند سيد قطب يدرك على هذا النحو من الدقة والعمق والفخامة، فيعبر عن تصورات بصديق، وهذا ما قصد إليه بقوله: «الشاعر يعبر عن الحقيقة؛ لأنه يتحدث كما يرى؛ ويعبر عما يحس بلا تزيف إذا كان شاعراً جديراً بهذا اللقب النبيل»<sup>(٣)</sup>.

وليس من شك في أن التجربة الصادقة تكون عند الأدب المؤمن أعمق، وتكون في ذهنه أوثق؛ لأنه لا يتعامل مع الأشياء من منطلق التزلف والتناق والرياء، إنما يتعامل مع الأشياء من موقع الإنسان المخلص، الذي يتفانى من أجل الحقيقة ويعانيها، ويذل من أجلها كل ما يملك من جهد.

فالتجربة الشعرية عبء ومشقة وجهد كما يقول شوقي ضيف<sup>(٤)</sup>، ولكن ليس الشرط في المعاناة أن تكون مقترنة بالممارسة، إنما الشرط فيها أن تدب في النفس وتستغرق صاحبها، «فليس ضرورياً أن يكون الشاعر قد عانى التجربة

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٢٢.

(٢) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة، ص ٤٩.

(٣) نفسه/ ٥٢.

(٤) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص ١٤٤.

بنفسه حتى يصفها، بل يكفي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها وأمن بها، ودبت في نفسه حمياً، ولا بد أن تعينه دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال وعمق التفكير، حتى يخلق هذه التجربة الشعرية التي تصورها عن قرب، على حين لم يخض غمارها بنفسه<sup>(١)</sup> إذ لا بد أن يتوافر في التجربة صدق الوجدان، فيعبر الشاعر فيها عما يجده في نفسه ويؤمن به<sup>(٢)</sup>. ومن هنا كان «محور التجربة الشعرية الصدق»<sup>(٣)</sup> وكانت التجربة العميقة مرتبطة بالحقيقة<sup>(٤)</sup>، وكان القرآن قد أثنى على الشعراء ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا﴾ [الشعراء: ٢٢٧] ويخ الذين ﴿يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾ [الشعراء: ٢٢٦].

#### التجربة والموضوع الأدبي:

بادئ ذي بدء، يمكن القول: إن الموضوع ليس مهماً جداً في العمل الأدبي، بقدر ما يهم وقعه على النفس، وتغلغل أجزائه في ثناياها، ويمكن ببساطة شديدة أن نلاحظ أن الشاعر الذي أخلص لموضوعه، ولو كان موضوعاً حقيراً تافهاً، يمكن أن يؤثر فينا ويقتننا بأهمية تجربته، ولو لم يكن الموضوع قبل أن يتحول إلى تجربة أدبية مقنعاً.

فهذا عترة بن شداد يصف ذبابة في روضة، فإذا الذبابة تتحول في نفس عترة إلى تجربة شعرية حية، صارت تجري على أqlام كل الذين تحدثوا عن التجربة الشعرية الصادقة، حتى لكأنهم لم يجدوا شاهداً أصدق منه في مجال

(١) ضيفي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٨٥.

(٢) نفسه / ٣٨٧.

(٣) نفسه / ٣٨٤.

(٤) شوقي صيف: في النقد الأدبي، ص ١٤٢.

الشعر الفسيح، فأوردها ابن قتيبة قائلاً: «وما سبق إليه ولم ينازع فيه . . . ، وهذا من أحسن التشبيه قوله:

وخلا الذباب بها فليس يبارح      غرداً كفعل الشارب المترنم  
هزجاً يحك ذراعاه بذراعاه      فعل المكب على الزناد الأجدم<sup>(١)</sup>

واستشهد بها كذلك الناقد الفذ حازم القرطاجني في حديثه عن كل ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير، وعدّها من المرتبة العليا في الشعر من جهة استبطاء المعاني التي تسمى العقم؛ لأنها لا تلحق ولا تحصل عنها نتيجة ولا يقدح منها ولا يجري مسجراها من المعاني، ومن بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك، لأن ذلك يدل على نفاذ خاطره، وتوقد فكره، حيث استنبط معنى غريباً واستخرج من مكان الشعر سرّاً لطيفاً<sup>(٢)</sup>.

فالموضوع - إذًا - ليس هو الذي يرفع قيمة العمل الأدبي، وإن كان الأديب اللبيب يتحاشى الموضوعات التافهة التي لا قيمة لها، والتي قلما تشكل تجربة هامة، ولذلك رأى النقد الإسلامي، ولا سيّما عند محمد قطب، أن الفن الإسلامي يتناول الوجود كله، وكل ما يجري فيه من زاوية إسلامية ويستشعرها بحس إسلامي. فقد يتحدث لنا الفنان عن الجبل الشامخ، وقد يتحدث عن بطل أسطوري، وقد يتحدث عن حشرة حقيرة، قد يتحدث عن الجليل، وقد يتحدث عن الحقير فيكون فناً إسلامياً إذا تلقاه في حسه بتصور الإسلام الصحيح وعبر عنه بروح ذلك التصور<sup>(٣)</sup>.

معنى ذلك أن الفن الإسلامي لا ينظر إلى الموضوع من حيث العظمة

(١) الشعر والشعراء، ص ١٥٥.

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدياء، ص ١٩٤.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ١٧٧ - ١٧٨.

والحقارة؛ لأنها نظرة طبقية لا تتناسب مع التصور الإسلامي، ولكن ينظر إليه من حيث الجلالة والتفاهة، فال موضوع التافه يتجاهله لا لحقارته وضعفه، ولكن لتفاهته، فهو يزدرية لأزدراء الدين له، لأن ما يزدرية الدين يجدر بالاديب الذي له فقه الأدب أن يزدرية، وقد كان توماس إليوت على حق حينما أظهر عداً مستحكماً لموضوعية أرنولد لإهمالها أهمية الدين»<sup>(١)</sup>.

بعبارة أخرى إن النقد الإسلامي يفرق بين موضوع «المعصية» وأي موضوع آخر، لأنه يضع القارئ هدفاً أساسياً في العملية الإبداعية، ومن ثم لا يتخذ من المعاصي موضوعه إلا على سبيل المعالجة، لأن الأدب الذي يتخذ من المعصية موضوعه إنما هو أدب هابط وغير إنساني، غير أنه يركز على العقاب الذي يلحق فاعل المعصية، سواء بالنسبة للعقاب المعنوي أو المادي، الذي يتج عن المعصية باعتبارها ضارة للإنسانية، أو الذي ينتظر الإنسان في الآخرة، وهذا الاتجاه في التشكيل الأدبي مستمد من طبيعة التصور الإسلامي؛ إذ إن «الإسلام يحب أن يشهد الناس العقوبة التي تقع بالمجرمين، ولا يحب أن يشهد الناس المعصية التي وقعت لیتسلوا بمرآها، أو ليقروا وصفها إن غابوا عنها. أما دعوته لرؤية العقاب، فلکی يعلق بالنفوس شوم الجريمة، فلا يقربها أحد، أما الخطيئة نفسها حين تقع فهو يضرب حولها أسواراً من الكتمان، ويعالجها في صمت، فما يكشف عن أطرافها إلا إذا فاحت ريحها وعز سترها»<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا يتبين لنا الأسلوب الذي نتناول به الموضوع الأدبي، بحيث يكون الموضوع عاملاً فعالاً في توجيه الوظيفة الأدبية وفق التصور الإسلامي للكون والحياة.

(١) ولتر جيكون بيت: تعريفات بالتجاهات نقدية، ضمن كتاب إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، ص ٩٩.

(٢) سيد قطب: في ظلال القرآن.

ومن هذا الموقع يصبح الأدب الإسلامي في واقعته «لا يجد العاثر الهابط، ولا يهتف له بجمال المستقع كما تهتف الواقعة الغربية، وإنما هو يقبل عثرة الضعف ليستجيش في النفس الإنسانية الرجاء، كما يستجيش الحياة»<sup>(١)</sup>، وهذا أمر ليس وليد النقد الإسلامي المعاصر، وإنما هو الفكر المهيمن على النقد الإسلامي القديم كذلك. وعلى هذا الأساس كان القاضي الجرجاني يقول: «أما القذف والإنحاش فسابب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن وتصحيح النظم»<sup>(٢)</sup>.

ومن هذا الموقع كذلك يصبح الموضوع قبل أن يكون جزءاً من التجربة الأدبية مادة خاماً تصلح لأن يتناولها أي أديب، بحيث لا يمكن أن نطلق على موضوع معين صفة المذهب، فكل المواضيع صالحة لكل المذاهب، غير أن الموضوع يأخذ معناه من السياق العقائدي الذي يعتقه الأديب ويشكل خلفية مرجعية.

فقد يكون الموضوع هو «الجنس» فيصح أن يتناوله الاشتراكي، وأصحاب الواقعات المختلفة، بما في ذلك الواقعية الطبيعية، وأصحاب المذهب الوجودي والرومانطقي والكلاسيكي، ولكن هل يتناولون الموضوع من وجهة نظر واحدة؟ وإذا كان الخلاف قائماً بينهما على الرغم من أنها تنطلق في النهاية من مرجعية حضارية واحدة، فكيف يمكن أن ينسجم معها الاتجاه الإسلامي وهو يخالفها في الأساس الأول وهو المرجعية العقائدية، وما تستبعه من قيم فكرية وأدبية؟

ولهذا السبب وجب علينا ونحن نتحدث عن علاقة التجربة بالموضوع، بعد أن تحدثنا عن علاقة التجربة بالتصور أن نفرق بين الموضوع وبين المضمون. يرى الدكتور محمد إقبال العروي «أن الموضوع وليس المضمون في ملكية الجميع، ولكن الأساس في كيفية بناء شكل الموضوع وفق جمالية فنية راقية تجعل القارئ

(١) سيد قطب: في ظلال القرآن، ١/ ٤٧٧.

(٢) الجرجاني: الوساطة، ص ٢٤.

يحس بها ويتلذذ بتجلياتها»<sup>(١)</sup>، ولعله في هذه التفرقة كان يتكئ على الدكتور إحسان عباس الذي فرق بين موضوع العمل الفني ومادته، وتبين له: «أن الموضوع ليس هو مادة القصيدة، وإنما هو شيء خارج عنها، ولذلك ليس من حقنا أن نعطي الموضوع قيمة شعرية في القصيدة، وإلا كان علينا أن نحكم ابتداءً: أي الموضوعات أليق من غيرها بالشعر؟ أما مادة القصيدة أو المحتوى فيها، فشيء آخر غير الموضوع، فالقصة والشخصيات والعواطف كل هذه يمكن أن تسمى مادة القصيدة، ولكن الذين يُجادلون في هذه الناحية يخلطون بين المادة والموضوع فيقعون في الخطأ»<sup>(٢)</sup>.

وإنما كان الداعي إلى التفرقة أن الموضوع - كمادة خام، لم يتحول بعد إلى تجربة نفسية - ملك للجميع، ولكنه يأخذ في التخصيص كلما تحول إلى تجربة؛ لأن التجارب تنطلق من المشاعر والوجدانات، التي هي العنصر الأول في العملية الإبداعية. ولهذا أضحت المذاهب التي تنحو نحواً علمياً خالصاً في الفن، لا تنتج - كما يقول محمد قطب - إلا فناً رديئاً مهما يكن فيه من دقة وبراعة وجهد مبذول؛ لأنها تنقص العنصر الأول من عناصر الفن وهو «حرارة الوجدان» أو التجربة الشعورية التي تعاش<sup>(٣)</sup>. وهذا الوجدان من الأهمية بمكان، فهو - كما يقول كروتشيه - يوجد إبان عمله عناصر التشتت الداخلي الآتية من الشهوة<sup>(٤)</sup> بل يرى أنه: «ليس الوجدان الفني بحاجة إلى الوجدان الأخلاقي يستمد منه العفة، إنه ينطوي في ذاته على هذه العفة التي هي الحياء الفني والرهافة الفنية،

(١) إقبال المروي: جمالية الأدب الإسلامي، ص ٥٢.

(٢) إحسان عباس: فن الشعر ١٩٧.

(٣) منهج الفن الإسلامي، ص ٩٦.

(٤) كروتشيه: للجمل في فلسفة الفن، ص ١٩٠.

يعرف متى يجب أن لا يستعمل من صور التعبير غير الصمت، بل إن الفنان حين يتجاوز هذا الحياء فيخرج على الوجدان الفني، ويدس في الفن ما لا تدعو إليه حاجة فنية أو يسوغه مسوغ فني ولو كان من أنبل المسوغات وأشرفها، قد لا يكون قد أخطأ من الناحية الفنية فحسب، بل يكون قد أجرم من الناحية الأخلاقية كذلك؛ لأنه أخل بواجبه من حيث هو فنان»<sup>(١)</sup>.

إن الموضوع يأخذ مكانته الأدبية بسر فاعلية التجربة الشعرية وقوتها على التحكم في المادة الأدبية كلها، مضموناً وأداة؛ «فال موضوع أو الفكرة التي يصورها الأديب سوف تختفي وتصبح بكاملها صورة أو عملاً فنياً يصبح من المستحيل بعدها. فصل الموضوع أو إعطاؤه قيمة بدون الصورة التي ترمز إليه، والتي خلقها الفنان من ذاته»<sup>(٢)</sup>، وسبب ذلك يعود إلى عمق الاعتقاد، الذي يسكن بؤرة الشعور لدى المبدع. ذلك هو الذي يحول خامسة الطبيعة لأنها تنبثق - في الوقت نفسه الذي تتخمر فيه التجربة - عن إرادة الفنان ونفسه وإبداعه»<sup>(٣)</sup>. ولعل ذلك هو الذي جعل الدكتور عز الدين إسماعيل يصوغ القضية قائلاً: «إن المسألة في الشعر لم تكن في يوم من الأيام مسألة موضوع، وإنما هي دائماً مسألة تجربة شعرية في المكان الأول، فليس المهم أن يكتب كل شاعر قصيدة أو أكثر من قصيدة عن المدينة، ولكن المهم أن تكشف لنا كل قصيدة عن جانب من جوانب هذا الموضوع، بحيث تكون لكل قصيدة خصوصيتها وتفرداها، وخصوصية القصيدة وتفرداها لا يتشأن إلا من خصوصية التجربة والرؤية الشعرية، ومن خصوصية التعبير»<sup>(٤)</sup>.

(١) للجمال في فلسفة الفن، ص ١٩١.

(٢) محمد ركي العشماوي: فلسفة الجمال، ص ٥٢.

(٣) عماد الدين خليل: الطليحة في الفن الغربي والإسلامي، ص ٣١-٣٠.

(٤) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٢٧.

### التجربة والتوتر:

في النقد الإسلامي يستمد «التوتر» أهميته في مجال التجربة الشعورية من السؤال الآتي: «إذا كان الإسلام يوصل تجربة الأديب إلى الحلم النهائي بالامن والاستقرار، ويعيد إلى النفوس القلقة انسجامها، فمن أين تحصل التجربة الشعورية على عنصر «التوتر» الذي يثيرها ويفجر الإبداع فيها؟»<sup>(١)</sup>.

ومن الطبيعي أن يدفعنا هذا السؤال إلى سؤال آخر: هل الإبداع مرهون حقاً في تفجيره بالتوتر؟

إن علم النفس الفرويدي - في الواقع - هو الذي يرد تفجير عملية الإبداع إلى التوتر النفسي، الذي يحدث نتيجة الصراع القائم بين الرغبات والغرائز من جهة، ونزعة التنظيم الاجتماعي والقوانين والمقائد والأخلاق من جهة أخرى، مما يدفع المبدع إلى التعبير عن تلك الرغبات بطريقة يقبلها المجتمع عبر عنها بـ «التسامي»<sup>(٢)</sup>.

والنقد الإسلامي لا ينكر دور «التوتر» في تكثيف الانفعال، ومن ثم ضمان حرارة التجربة الشعورية والوجدان الفني، ولكن يختلف رأيه عن رأي غيره في طبيعة الأسباب المؤدية إلى التوتر؛ فيرى نجيب الكيلاني أن الأديب المسلم «متوتر ورافض، لكن توتره محكوم بالرغبة في الوصول إلى الهدف أو المثل الأعلى، ورفضه مرتبط بالمقاييس الإلهية التي تحكم حركة الحياة والمجتمع»<sup>(٣)</sup>.

ومعناه أن سبب التوتر هو الصراع النفسي الذي يعيشه المبدع، لكن ليس

(١) بدر: مقدمة نظرية الأدب الإسلامي، ص ٣٩.

(٢) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص ٣١٣، وانظر عماد الدين

خليل في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٢٦.

(٣) نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص ٢٢.

الصراع من أجل تحقيق الرغبات المكبوتة التي لا يمكن أن يقبلها المجتمع إلا عن طريق «التسامي» الفرويدية، ولكن قد يكون الصراع أو «الدراما» عكس ذلك تماماً، فيكون من أجل الرغبة في تحقيق «المثل الأعلى» في مقابل «مثل السوء»، وقد تبين في الفصول السابقة الفرق بينهما<sup>(١)</sup>، وعليه «فالأديب الإسلامي الحق يعيش «دراما» من نوع فريد، قد تبدو غريبة لأول وهلة؛ فهو أولاً مؤمن، والإيمان يعني السعادة والاستقرار والخطوات الواثقة الثابتة، وهو ثانياً قلق لحرصه على بلوغ المثل ودفع الناس إلى مصارعة الشر وتثبيت دعائم الخير، وتحقيق النصر في تلك المعركة الأرزلية، ولديه إحساس عميق بالآلام المظلومين والمقهورين، وانحراف الجانحين وأسرى الشهوات والمطامع، وضحايا الحروب والاستغلال وحقوق المحرومين من أي لون، هو إذا متوتر؟»<sup>(٢)</sup>.

فالتوتر الذي يعيشه الأديب المسلم من نوع آخر، سببه القلق لحرص المبدع على بلوغ المثالي، هكذا يرى نجيب الكيلاني، وهكذا يرى عماد الدين خليل حين يذكر أن الإسلام قد قضى على «التوتر بصيغه التي قد تؤثر على السوية النفسية وتقودها إلى الدمار، ولكنه خلق في أعماق المؤمنين توتراً من نوع جديد، يعرف هدفه معرفة يقينية، ووضع أمامه غايات وأهدافاً تثير وجوده، وتبعث التوتر في كيانه، وهذه الأهداف والغايات، بعضها قريب يستريح إليه المتعبون سريعاً، وأخرى في منتصف الطريق... وثالثة في المدى البعيد، وراء مجالات الرؤية المباشرة والحركة المحدودة بإطارات الزمان والمكان، الطريق الذي ما قطعته إلى نهايته إلا نفر معدود، امتلكوا من التوتر الخلاق ألقصاه، ومن الإرادة حدها الأبعد، ومن الشوق واليقين أعماقها البعيدة، فجاء تعبيرهم روائع

(١) انظر على الخصوص في هذا البحث فصل الواقعية.

(٢) أفاق الأدب الإسلامي، ص ٢١-٢٢.

خالدة في معطيات حضارة الإسلام»<sup>(١)</sup>.

ولعله من الجلي الواضح أن عماد الدين خليل يبني على «التوتر» أموراً كثيرة تتعلق بعمق العملية الإبداعية التي هي التجربة الشعورية. فالتوتر هو الذي يربط الإبداع بالغايات والمثل، وهو الذي يعطي التجربة عمقها وحرارتها، وهو الذي يميز بين العمل الفني السطحي، والعميق الذي لا يبلغه إلا الذين امتلكوا من التوتر الخلاق أقصاه، لأن «التوتر الباطني يعد من العوامل الفعالة في نشوء التجربة والدافع للتعبير، والتوتر الذي ينشأ عن الألم الذي ينبثق بدوره عن عدم الانسجام بين الإنسان والعالم»<sup>(٢)</sup>.

فالتوتر أساس نضج التجربة، ولكن الصراع المؤدي إليه ليس كما يعتقد فرويد، وإنما هو صراع قائم بين صنفين من القوى؛ أحدهما داخلي باطني، وثانيهما خارجي موضوعي، ولكنهما في النهاية من خلق الله. فهناك حوار «بين صنفين من خلقت الله: صنف الطاقات الإنسانية العقلية والروحية والحسية والعاطفية والوجدانية، وصنف الصنائع الكونية والطبيعية، التي وضعت لكي تستثير في الإنسان النداء وتدفعه إلى التساؤل وتفتح منافذه تلك على ما يحيط به من ظواهر وأشياء»<sup>(٣)</sup>.

ويبدو أن عماد الدين خليل قد عني بمسألة التوتر عناية كبيرة، فهو لا يفتأ يعرض له في كتبه. غير أن ما يؤاخذ عليه إنما هو التكرار للتساؤلات نفسها التي تطرح في كتبه الأخرى، كما نجد ذلك جلياً واضحاً في كتابه: مدخل إلى

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٥٨٥٧.

(٢) نفسه / ٥٧.

(٣) نفسه / ٥٩.

نظرية الأدب الإسلامي، وفي النقد الإسلامي المعاصر<sup>(١)</sup>. ولعل هذا التكرار هو الذي جعله لا يقدم جديداً في كتابه الثاني، على الأقل كتحصيل لقضية العلاقة بين التجربة الشعرية والتوتر، ليس فقط على أنه عامل حاسم في بيان أن «اللحظة التي ينتهي فيها هذا التوتر تكون نهاية القصيدة»<sup>(٢)</sup>، ولكن أيضاً في بيان قيمة التوتر من حيث إنه «يقوم . . كآساس دينامي لوحدة القصيدة»<sup>(٣)</sup>.

ويمكن أن نقول: إن عبد الباسط بدر قد عرض لهذه المشكلة بشيء من التفصيل أكثر دقة، لعله يكمل جوانب النقص عند عماد الدين خليل ونجيب الكيلاني، ذلك لأن عبد الباسط بدر قد تحدث عن أهمية التوتر، وعوامل نشأته، ووجوه هذه النشأة، وعلاقة استمراره بالمثل الأعلى من جهة، والواقع من جهة أخرى، و"التوتر العلوي" من جهة ثالثة. وسنلاحظ أنه يخلص إلى مقارنة بين توتر الأديب المسلم والأديب غير المسلم، ليستنتج أن الفرق هو الرغبة في البناء عند الأول، والميل إلى الهدم عند الثاني!!!.

وسنبداً من حيث انتهى، لنرى أنه حين يفرق بين التوترين، إنما لبيان أن: دوافع التوتر متاحة لتجربة الأديب الإسلامي أكثر وأفضل مما هي متاحة لغيره؛ والسبب في ذلك أن التوتر الذي يعيشه الأديب غير المسلم واحد في الغالب نشأ عن الشعور بعدم الانسجام بينه وبين العالم، وموقفه من الطبيعة والآلوهية والإنسان، وهو يرى أن هذا الأديب لا يفتأ يبحث عن الحلول للقضاء على القلق والتوتر في سراديب معتمة، ويجدها في مظاهر ساذجة لا تهدأ من القلق، فهو يتوهم وجودها في "الجنس" كما يفعل البرتو مورافيا أو "التمرد

(١) انظر على الترتيب كتابيه: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٥٩٧. في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٢٦.

(٢) مصطفى سوياف: الأسس الفنية ... ص ٢٥٠.

(٣) نفسه.

على شيء" كما يفعل سارتر أو في "الصراع الطبقي" كما يفعل غوركي، وفي جميع هذه الأحوال لا يحل مشكلة التوتر بل يكون "توتره بدائياً وهداماً"<sup>(١)</sup>. وهنا نسأل: ما هو التوتر البناء إذا ما دام التوتر الناشئ عن الصراع الطبقي والتمرد على القيم والجنس توتراً ساذجاً وبدائياً، لأنه ناجم عن تصور سقيم للكون والحياة، وفهم قاصر لعلاقة هذه العناصر فيما بينها من جهة، وبينها وبين الله من جهة ثانية؟

يمكن أن نلتمس عنده الإجابة عن ذلك في عدة نقاط:  
أولها: أن التوتر أحد العوامل الفعالة، بل وأشدّها فعالية في نشأة التجربة الشعورية وغوها، ومن ثم في الرغبة في التعبير عنها<sup>(٢)</sup>.

وثانيها: أن التوتر ينشأ عن أسباب عدة، منها الشعور بعدم التوازن أو الانسجام مع العالم، وهو ما ذكره بشأن نقله لتوتر الأديب غير المسلم، ثم يضيف أسباباً أخرى؛ منها: الانسجام التام والمتفوق مع العالم، وهو توتر قوي يولد الانفعال والحركة الوجدانية، ومثاله الشعور بالانتصار والوصال بين الأحباء؛ «فالتوتر يكون في الانسجام ويكون في عدم الانسجام، والإنسان يعيش الحالتين في أحداث حياته المتعاقبة»<sup>(٣)</sup>.

وثالثها: أن توتر الأديب المسلم يحدث نتيجة لما سبق، ويحدث كذلك لاحتمالات أخرى.

أ - فقد يعيش في عالم لا يجد فيه تطابقاً بينه وبين المثال الذي يصبو إليه، فتكون تجربته الشعورية في توتر دائم تحيط بها الرغبات المكيوتة في اللاشعور،

(١) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٤٦-٤٧.

(٢) نفسه / ٣٩.

(٣) نفسه / ٤٠.

والسعي لتحقيقها وجميع دوافع الأحلام الأخرى، ومثال ذلك الشعور بالغربة التي يعيشها الأديب المسلم في المجتمع الجاهلي؛ إذ يكون «توتره» عالياً وسيكون منتجاً أبداً إنتاجاً<sup>(١)</sup>.

ب - وقد تمر به تجربة من نوع آخر، يتحقق فيها شيء من الرضا غير الكامل نتيجة تحقق حد أدنى من «التطابق بين المثال والواقع»، فيجد في نفسه شيئاً من التوتر الأولي لاستكمال تلك العلاقة بين الواقع والمثال<sup>(٢)</sup>.

ج - وقد تأتي حالة ثالثة تكون التجربة فيها أقوى؛ لأن التوتر أشد وأعنف، وذلك حين تبلغ التجربة الشعرية والشعورية درجة عالية من الشفافية، وعندما ينطلق كل إحساسه إلى آفاق عليا من خلال الالتحام بالعقيدة الإسلامية، والاجتهاد في الاتصال بالله عز وجل عبر الفرائض والنوافل، فيتحقق عندئذ توتر خاص، يسميه عبد الباسط بدر «التوتر العلوي»، وهو عميق بعيد الأغوار يعرف هدفه معرفة يقينية فيسمى إليه حثيثاً زائحاً بالحب والأشواق، متوسلاً بالمجاهدات، ومتزوداً بأقصى قوى الإرادة وأعلى درجات الانفعال. ومثال ذلك روائع سعدى شيرازي وجلال الدين الرومي ومحمد إقبال ومحمود حسن إسماعيل وعمر بهاء الأميري<sup>(٣)</sup>.

ومنه يتبين أن مشكلة التوتر وعلاقته بالتجربة تحمل بالنسبة للأديب المسلم على مستويين أساسيين؛ مستوى الواقع ومستوى العقيدة، في حين يبقى الأمر مطروحاً بالنسبة لغير الإسلامي على المستوى العقائدي بشكل مفرغ، يمكن الوقوع عليه في كتاب الطبيعة في الفن الغربي الإسلامي للدكتور عماد الدين خليل.

(١) بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ٤٠.

(٢) نفسه / ٤١-٤٠.

(٣) نفسه / ٤١.

### توصيل التجربة:

كان الحديث الذي سبق يشمل آراء النقاد الإسلاميين في التجربة الشعورية من عدة جوانب ولكن يمكن أن نتساءل الآن عن موقفهم من توصيل التجربة:

- كيف فهمت قضية التوصيل؟

- علام تتوقف؟ هل تتوقف على المبدع وحده، أم للقارئ دور في عملية

التلقي، ومن ثم تمام التوصيل؟

إننا لكي نفهم عملية توصيل التجربة ينبغي أن نشير إلى أن التوصيل يختلف باختلاف الوسائل والأدوات، فالتجربة الشعرية أدواتها، وللتجربة القصصية أدواتها، كما أن للتجربة المسرحية وسائلها، وقد تعتمد في هذه التجارب الوسائل والأدوات والطرق المألوفة وقد يكتشف المبدع أدوات ووسائل جديدة. ولعله يطور من الأدوات المألوفة، فكل ذلك مما يعين على توصيل التجربة، الشعورية، وكل ذلك مما يحدد اللون الأدبي، الذي تجلت فيه التجربة واختارته إطاراً لها على أساس أن «الكل صناعة شكلاً» كما يقول الجاحظ<sup>(١)</sup>. ولكن ما هو أدق من ذلك أن التجربة الفنية حين تمر بمرحلة «التمثيث»<sup>(٢)</sup> كما يقول الجاحظ أيضاً، أو حين تمر بمرحلة «المخاض»<sup>(٣)</sup> كما يقول ابن طباطبا، إنما تنضج وتمنحض وتمثيث ككل متكامل يشمل التجربة الشعورية، وأدواتها من لغة وموسيقى وإيقاع وعاطفة وصور وأخيلة. وقد عبر عن هذه الحقيقة شوقي ضيف مشيراً إلى الشاعر وتجربته قائلاً: «ولا بد له من أن يعاني فيها من حين تخلقها في قلبه إلى حين اكتمالها، يعاني في معانيها، وفي لغتها وإيقاعاتها،

(١) الجاحظ: الحيوان، ٣/ ٣٦٧. ونظر الحيوان: ٧/ ٦.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين، ٤٢/ ٢.

(٣) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١١.

يدفعه إلى ذلك في أول الأمر انفعال مبهم إزاء حقيقة من حقائق النفس، أو حقائق الوجود ويأخذ هذا الانفعال في التخلق والتولد عن طريق ما يحرك فيه من أحاسيس، ويثير من أفكار وعواطف، وينقل إلينا ذلك في كلمات موسيقية لها دلالات مختلفة عبر التاريخ<sup>(١)</sup>.

وأحب كذلك أن أبين هنا أن التجربة الشعورية سابقة للتجربة الفنية، ولذلك فإن «التوصيل» يقتزن بالحديث عن التجربة الفنية من حيث إن التوصيل يتم بالشكل الفني، كما يقتزن باللون الأدبي، على اعتبار أن لكل لون أدبي أدوات خاصة هي التي تنهض بمهمة التوصيل.

ومن الملاحظ أن كل ذلك يتعلق بمهارة المبدع وصدقه مع التجارب الشعورية، أما المتلقي فلم نشر إليه بعد، مما يلزمنا أن نفصل الحديث في هذين الجانبين:

إذ إننا منذ القديم وجدنا الناقد الإسلامي ابن طباطبا يجعل عملية «التوصيل» للتجارب» شركة بين المتلقي والمبدع:

فمن جهة يقول: «إذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً، اتسعت طرقه ولطفت مواجعه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به، وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة وكان باطلاً محالاً مجهولاً، انسدت طرقه، ونفاه واستوحش عند حسه به، وصدئ له، وتأذى به، كتأذى سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه»<sup>(٢)</sup>. وبهذا يبين أن

(١) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص ١٤٣.

(٢) عيار الشعر، ص ٢٠.

التوصيل يقوم على كاهل المبدع ومهارته الفنية، وإخلاصه لتجاربه الفنية والشعورية والعلمية، وصفاء تصوره. فإذا تحقق للأديب ذلك، كان قد سهّل على القارئ عملية التلقي، فاتسعت طرقها ولطفت مواجهها، فقبلها العقل وارتاحت لها النفوس والضمائر واستأنست بها. وإذا انتقص شيء من ذلك تعطلت عملية التوصيل، فانسدت الطرق واستوحش العمل الفني كلية، بل قد يتأذى به المتلقي، فالعملية التوصيلية من هذا الموقع على المبدع أساساً.

ومن جهة ثانية يقول «النفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق عما يخالفه، ولها أحوال تصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له، وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت»<sup>(١)</sup> وهنا يتجلى لنا فهم ابن طباطبا لدور المتلقي في عملية التوصيل، فهو يرى أن التلقي التام لا يتحقق إلا بالاستجابة الكاملة، ولكن هذه الاستجابة تتوقف على «الموافقة» بين تجربة النص وبين تجربة المتلقي الشعورية، على أساس أن «النفس تسكن إلى كل ما وافق هواها»، وتطمئن إلى كل ما ينسجم مع المخزون الثقافي والتصور الفكري والبعد العقائدي الذي آمنت به واعتنقته، وتنفر من كل ما يخالف ذلك، ولعل الرفض والمقاطعة التي تشهدها الكتابات التي تحمل التصورات اللادينية في المجتمعات المتدنية دليل على ذلك، إذ نرى أن القارئ كثيراً ما يقلق ويستوحش تلك الأعمال، لبعدها عن أصالته، مما يجعل عملية التوصيل تخيب في مسعاها، وإن احتوت أدوات ووسائل من شأنها أن تجعل الأدب.

فاهتزاز النفس وقبولها لمضمون النص وحدث الأريحية لها هنا يعتمد على المتلقي بينما كان في النص الأول يتكئ على مهارة المبدع، فأين الصواب؟ يقول

(١) عيار الشعر، ص ٢١.

محمد مندور - ونحن نستند إلى قوله هنا مع علمنا بيسارته -: «نحن لا نفهم عن الغير إلا إذا اتصلت نفوسهم بنفوسنا، وفهمنا محدد بقدرتنا على الاستجابة»<sup>(١)</sup> فهو يوقف الاستجابة على أمرين: التواصل النفسي، والمستوى المعرفي، ولذلك يركز على محتوى النص على أنه عامل مشترك بين المرسل والمتلقي، فذلك هو الذي يحقق الاستجابة التي تضمن التوصيل في رأيه.

ويقول نجيب الكيلاني: «والأديب المسلم في هذه الحالة مطالب بأن يصل إلى عقول البشر ووجدانهم وفق المفهوم الكلي الشامل للإسلام والعصر والبيئة، وأن يراعي في إبداعه عملية التلقي والفهم والاختراع، ولن يتم ذلك على وجهه الصحيح إلا إذا خاطب الناس على قدر عقولهم، وأيقن أن لكل مقام مقالا، وأن الأدب ليس مجرد إظهار البراعة في الغموض أو التباهي بالاستغراق المبهم، أو إبهار القارئ بما يشيره فيه من حيرة ولبلة وتخبط، وقد جاء القرآن كذلك آية في اليسر، لا غموض فيه ولا إبهام. والمتقف المتوسط يستطيع أن يفهم آياته دون صعوبة تذكر»<sup>(٢)</sup>. فالكيلاني يجعل عملية التوصيل في الأدب الإسلامي مهمة الأديب ورسالته؛ فهو مطالب - في رأيه - بأن يصل إلى عقول البشر ووجدانهم، ومطالب كذلك بأن «يراعي» في إبداعه عملية التلقي والفهم والاختراع، ويؤكد أن ذلك لا يتحقق بالأساليب التي يستخدمها الحداثيون؛ من غموض وإبهام وإثارة القلق والحيرة في النفوس، وإنما باليسر الذي يعين - حتى متوسط الثقافة - على حسن التلقي، ذلك لأن «عملية التأثير في المتلقي... هدف أساسي وإيجابي للأديب الجاد»<sup>(٣)</sup> وعنده أن «القضية أولاً وأخيراً هي

(١) مندور: في ميزان الجديد، ص ١٢٨.

(٢) الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص ٦٩.

(٣) نفسه/ ١٠٠.

قضية القدرة الفنية على الأداء الناجح المقنع<sup>(١)</sup>، فالتأثير هدف والإقناع هدف، ولكنهما متوقفتان على الأديب ومهارته الفنية في التوصيل والأداء، ودليله على ذلك أن القرآن، وإن بلغ أن يكون الآية الخالدة، فإنه كان مؤثراً ومقنعاً بيسره المحكم وبلاغته القوية، فجاءت القصة القرآنية واضحة الأغراض، مؤثرة العبارة، صادقة الوقائع، هادفة الحدث<sup>(٢)</sup>. ودليله الثاني رواية الأم للروائي الأشهر مكسيم جوركي الذي قد شددت رواياته انتباهه بصورة كبيرة لسبب بسيط؛ هو أن الكاتب أحسن توظيف الكلمة في خدمة فلسفته، بحيث استطاع أن يضع بذور الرفض والغضب في ثنايا الحدث، وأن يحرك المتلقي لفعل شيء ما<sup>(٣)</sup>.

ومن هنا يمكن القول: إن نجيب الكيلاني يرجع عملية التوصيل بشكل أساس إلى المبدع وإلى الرسالة الأدبية بشكلها ومضمونها، بل إنه يرى أن البلاغة والتبليغ مرهونان بالنص شكلاً ومحتوى؛ لأن «عظمة الرسالة تثري من روعة البيان، وترفع من القيمة الفنية والشكلية للأدب»<sup>(٤)</sup>.

ونجد أيضاً عماد الدين خليل يتحدث عن «التوصيل» من زاوية قسرية من هذه، فيجري مقارنة بين التعقيد وبين البيان. فهو يرى في التعقيد والغموض سبباً من أسباب تعطيل الرسالة الأدبية؛ لأن «التعقيد اللغوي والذهني يفقد العمل الأدبي مؤثراته الوجدانية وقدرته على التوصيل... يضع المواثق والقيود في طريق الأعمال الأدبية؛ لأنه يصرف الكثيرين عن الرغبة في قراءة

(١) الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص ٢٢.

(٢) نفسه/ ٦٧.

(٣) نفسه/ ٢٣.

(٤) نفسه/ ٦٨.

وتتبع تلك الأعمال حتى النهاية، ويؤدي إلى اضطراب في «التكنيك الفني» للعمل الأدبي، ويضيق وحدة المعنى وهدفية المعطاء<sup>(١)</sup>. وإذا كان الغموض مما يشين العمل الأدبي ويطل الإيصال، فإن البيان كان أبداً عكس ذلك؛ «البيان كان هدف الأولين، ويتوجب أن يكون هدف الآخرين، أن توضح تجربتك الشعورية، أن تبعث للنور أحداث عالمك الداخلي، أن تقوم بتنسيق دقائق انعطافاتك الوجدانية، واهتزازاتك النفسية، ولمحاتك الفكرية، لا يقتضي أبداً أن تغمض وأن تلج في الغموض»<sup>(٢)</sup> ويرى بالتقيض من ذلك أن «التواصل لن يتحقق بصيغته الفاعلة المرجوة إن لم يضم جناحيه على طرفي الإبداع: الجمال والتأثير، ولا انزلق صوب الصياغة الشكلية الميتة أو وقع في مستنقع المباشرة والتقيرير»<sup>(٣)</sup>.

وقد تزداد عملية التوصيل أهمية حينما يدرك الأديب المسلم أنه «يقوم بتوصيل رؤية الإسلام للكون والحياة والعالم والإنسان، لا بمفاهيم تجريدية وأفكار صارمة، ومقولات قاطعة كالسكين، ولكن بالصورة المشخصة والتجربة المعاشة»<sup>(٤)</sup>.

وهكذا يتبين لنا أن النقد الإسلامي المعاصر، يحمل المهمة التوصيلية للمبدع لا القارئ، وللمرسل لا للمتلقي، بخلاف النقد الإسلامي القديم، الذي يحمل مسؤولية التبليغ للمبدع والمتلقي معاً. واعتقد أن الصواب هو ما رآه القدماء؛ لأنه أكثر موافقة لما تبينه الآيات القرآنية، فمن جهة نجد أن الرسول محمداً ﷺ

(١) عماد الدين خليل: مدخل ... ص ١٥٠-١٥١.

(٢) نفسه / ١٥١-١٥٢.

(٣) نفسه / ١٧٤-١٧٥.

(٤) نفسه / ١٧٤.

- وهو من هو في البلاغة - يلزمه القرآن بالتبليغ لا باستجابة المتلقي، قال تعالى يخاطبه: ﴿لَيْسَ عَلَيْكَ هُدَاهُمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ﴾ [البقرة: ٢٧٢]، وقال: ﴿فَمَا أَرْسَلْنَاكَ عَلَيْهِمْ حَفِظًا إِنْ عَلَيْكَ إِلَّا الْبَلَاغُ﴾ [الشورى: ٤٨]، فتبين من معنى الآيتين أن «البلاغ» لا بد أن يتم، وأن التوصيل لا بد أن يحدث، ولكن الاستجابة بمعنى التأثير، والاستجابة بمعنى الانقياد، والاستجابة بمعنى التغير النفسي والفكري، والوجداني، ومن ثم تغيير المواقف من قضايا مختلفة، ليست من مهمات المبلغ، إنما هي من مهام المتلقي، الذي جهز بملكات وقدرات ومدارك تسعفه في اتخاذ المواقف من الناس والأشياء والأفكار. يقول سيد قطب: «إن وظيفة الرسل البلاغ، وقد أدوه، والناس بعد ذلك أحرار فيما يتخذون لأنفسهم من تصرف، وفيما يحملون في تصرفهم من أوزار. والأمر بين الرسل وبين الناس، هو أمر ذلك التبليغ عن الله، فمتى تحقق ذلك، فالأمر كله بعد ذلك إلى الله»<sup>(١)</sup> ولكن من جهة ثانية هناك شرط وهو «الإبانة» فلا بد أن يكون البلاغ قد سبق في بيان، ولذا يتكرر وصف البلاغ بصفة الإبانة في أكثر من موضع من آيات القرآن الكريم<sup>(٢)</sup> كما في قوله تعالى: ﴿فَهَلْ عَلَى الرُّسُلِ إِلَّا الْبَلَاغُ الْمُبِينُ﴾ [النحل: ٣٥]، فالْبلاغ لا بد أن يكون مبيناً، وقد فسر الزمخشري الإبانة هنا بقوله: «البلاغ المبين الذي زال معه الشك، وهو اقتصراته بآيات الله ومعجزاته»<sup>(٣)</sup> وقال في معنى الآية «على الرسول أن يبلغ وما عليه أن يصدق ولا يكذب»<sup>(٤)</sup>. وقال في معنى قوله تعالى: ﴿وَقُلْ لَهُمْ فِي أَنْفُسِهِمْ قَوْلًا بَلِيغًا﴾ [النساء: ٦٣]:

(١) في ظلال القرآن: ٥ / ٢٩٦٢، ٢٩٦١.

(٢) سورة النحل: الآية ٣٥، ٨٢، التور: ٥٤، العنكبوت: ١٨، يس: ١٧، التغابن: ١٢.

(٣) تفسير الكشاف: ٢٠١/٣.

(٤) نفسه.

«أي قل لهم قولاً بليغاً في أنفسهم مؤثراً في قلوبهم»<sup>(١)</sup>، وهو تفسير قريب عما ذهب إليه سيد قطب من أنه «التعبير العجيب... تعبير مصور كأنما القول يودع مباشرة في الأنفس ويستقر مباشرة في القلوب»<sup>(٢)</sup>.

ونستطيع من كل ذلك أن نلاحظ، أن التوصيل مهمة الملقي والمرسل، وأن الاستجابة مهمة المتلقي والقارئ، الذي جهزه الله بملكات الاستقبال كما وهب المبدع ملكات الإرسال، فإن لم يبين المبدع فقد قصر، وإن لم يستجب القارئ فقد عطل مداركه تماماً كما وصفه الله: ﴿لَهُمْ قُلُوبٌ لَا يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لَا يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لَا يَسْمَعُونَ بِهَا أُولَئِكَ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ أُولَئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ﴾ [الاعراف: ١٧٩]، فهم قد زودوا بالقلب الواعي والعين المبصرة والأذن الملتقطة، فإذا لم يوظفوا قلوبهم وأبصارهم وأسماعهم ليدركوا إذا مروا بشؤون الحياة وبالقرآن غافلين لا تلتقط قلوبهم معانيها وغاياتها، ولا تلتقط أعينهم مشاهدتها ودلالاتها، ولا تلتقط آذانهم إيقاعاتها وإحياءاتها، فإنهم يكونون أضل من الأنعام الموكولة إلى استعداداتها الفطرية الهادية. لقد عطلوا هذه الأجهزة التي وهبها ولم يستخدموها، ولقد عاشوا غافلين لا يتدبرون شيئاً<sup>(٣)</sup>.



(١) الكشف: ٥٣٧/١.

(٢) في ظلال القرآن: ٦٩٥/٢.

(٣) نفسه ١٤٠١/٣.



مطبعة

مركز الملك فيصل

للبحوث والدراسات الإسلامية





Bibliotheca Alexandrina



0636679